RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

In sta casseta mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

3

MARZO

1954

FRATELLI BOCCA EDITORI MILANO-ROMA

RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

Anno III - N. 3 - Marzo 1954

Sommario

EDITORIALE:
L. C.: *Importanza di un Convegno*

SAGGI:
ARMANDO PLEBE: *La censura statale nel teatro greco*

DISCUSSIONI E VARIETA':
CESARE ZAVATTINI: *Il neorealismo secondo me*
CARLO LIZZANI: *Neorealismo e realtà italiana*
RENZO RENZI: *Il neorealismo nei film di guerra*
VITO PANDOLFI: *Gli sceneggiatori del neorealismo*
ALBERTO LATTUADA: *Una lettera*

NOTE:
LUIGI CHIARINI: *I film, la politica e la censura*

I LIBRI:
VITTORIO STELLA: *L'universo filmico*

I FILM:
FERNALDO DI GIAMMATTEO: *I film comici italiani*

BIBLIOGRAFIA:
GLAUCO VIAZZI: *Elementi per una bibliografia ragionata di Ch. S. Chaplin*
*** : *Rassegna bibliografica*

MISCELLANEA :
U. BARBARO, BEN HECHT, A. CAYATTE, E. DMYTRYK, G. DE SANTIS, C. LEVI, G. W. PABST, C. SPAAK, L. VISCONTI, L. ZAMPA: Dichiarazioni sul neorealismo.

FRATELLI BOCCA EDITORI MILANO-ROMA

Importanza di un convegno

Avremmo desiderato pubblicare integralmente le relazioni svolte al Convegno di Parma sul neorealismo e le discussioni che ne sono seguite perchè le diverse posizioni e opinioni, messe una accanto all'altra, si sarebbero utilmente illuminate e il lettore avrebbe avuto un panorama preciso dei lavori del Convegno e dell'importanza che ha avuto, richiamando l'attenzione di un vasto pubblico attorno a un problema che può dirsi fondamentale per il nostro cinema, in quanto dipende da esso come fatto artisticamente e, lo si può dire, industrialmente importante. Perchè nessuno deve farsi delle illusioni e lasciarsi affascinare dalle statistiche degli incassi che vengono sbandierate da quanti amano molti soldi e poche, anzi punte idee: i miliardi di premi distribuiti dallo Stato ai grandi rastrellatori di denaro, (si aiuta non chi fa meglio, come sarebbe giusto, ma chi guadagna di più), la voga di qualche bella attrice o di qualche bravo comico non basteranno certo a mantenere in piedi una produzione che vada scadendo di interesse e abbandoni quell'accento tipicamente nostro per cui era sorto veramente un cinema nazionale.

Purtroppo il nostro desiderio di pubblicare tutti gli atti del Convegno non ha potuto attuarsi perchè molte, troppe, relazioni sono apparse su riviste politiche, letterarie, cinematografiche nella foga che ha preso anche la stampa periodica di critica e di studio di correre dietro all'attualità, timorosa di non essere al corrente, preoccupata, come i giornali quotidiani, di quella gara che consiste nel battere l'avversario sul tempo. Come se tutto dovesse rapidamente invecchiare e, passata la festa, non interessare più nessuno.

Noi che aspiravamo presentare ai lettori dei testi ordinati e completi, e non i sunti o gli stralci abborracciati, siamo rimasti pie-

namente battuti e ci vediamo così costretti a pubblicare esclusivamente alcune relazioni che sono rimaste inedite per l'impegno preso dai loro autori con la nostra rivista. Senza voler dare un giudizio sulle altre, ci sembra, d'altronde, che siano le più significative in quanto rappresentano le posizioni di maggior rilievo di fronte al neorealismo (come quelle di Zavattini e Lizzani), o alcuni aspetti di particolare interesse, quale quella di Renzi sul neorealismo nei film di guerra, che tocca un problema attuale e scottante, e quella di Pandolfi sugli sceneggiatori del neorealismo, che investe l'apporto degli scrittori, per così dire, al nuovo cinema italiano. Anche la breve lettera di Lattuada ci sembra assai significativa, nella sua necessaria stringatezza, perchè richiama l'attenzione su alcuni punti fondamentali.

In fine, nella Miscellanea *di questo fascicolo, che risulta così dedicato in buona parte al Convegno di Parma, abbiamo riportato le più importanti dichiarazioni che sono state fatte in quella occasione da uomini di cinema, critici e scrittori italiani e stranieri sul neorealismo.*

E siccome in parecchi interventi e in numerose dichiarazioni, nonchè in alcune relazioni, si è accennato all'influenza negativa della censura (problema del quale ci siamo occupati nell'editoriale Di chi la colpa? *apparso nel fascicolo di gennaio, editoriale che ha dato luogo a una replica da parte dell'« Osservatore Romano », alla quale rispondiamo in una nota contenuta in questo stesso fascicolo), trova una particolare risonanza l'articolo di un valoroso filologo, qual'è Armando Plebe, sulla censura statale nel teatro greco. Si veda come le censure finiscano sempre per diventare esclusivamente politiche, per quanto si basino su pretesti morali e di ordine falsamente nazionalistico: ma anche come esse possano essere vinte dalla concorde resistenza degli artisti e del pubblico.*

Il primo numero di questa rivista, del settembre 1952, pubblicava un saluto a firma dei maggiori registi italiani in cui, tra l'altro era detto: « Siamo convinti che il cinema italiano in quanto manterrà fede a quelle esigenze morali da cui è sorto — la volontà di contribuire al miglioramento di tutti gli uomini e dei loro rapporti mediante una reciproca comprensione — e non rinuncerà mai a servire siffatti ideali attraverso una rappresentazione veridica della realtà, che ne sia trasfigurazione in quanto approfondimento e conoscenza, potrà svilupparsi sul piano artistico affinando quello stile inconfondibile che tanto interesse ha suscitato nel mondo.....

Chi vuole illuminare sempre più il pubblico su tutti i problemi artistici e culturali che si riconnettono al film e difendere la libertà di espressione dell'arte e della cultura nel campo cinematografico, ci trova tutti concordi.»

Su questi due punti fondamentali — fedeltà alle istanze morali da cui il neorealismo è sorto e difesa della libertà di espressione — il Convegno di Parma ha richiamato gli uomini di cinema, destando nello stesso tempo l'attenzione di quanti sono pensosi per le sorti di un aspetto così importante della nostra cultura e vogliono davvero una cinematografia espressione del più avanzato spirito nazionale.

Questa concordia, al di fuori di naturali e salutari contrasti e divergenze rispondenti a differenze ideologiche nelle posizioni critiche o a diversità di poetiche, è il risultato più positivo del Convegno la cui importanza non è sfuggita neppure a quel pubblico straniero che ama e ammira la nostra cinematografia in quanto è portatrice di una parola nuova.

l. c.

La censura statale nel teatro greco

Se è vero che la miglior maniera per comprendere e giudicare un fenomeno culturale è quella di studiarne l'origine storica, questo metodo può essere di grande utilità anche per comprendere uno dei fatti che anche oggi più interessano la vita dello spettacolo nelle diverse nazioni, cioè la censura statale. Questo fenomeno è infatti antico quanto la storia dello spettacolo, lo si ritrova in ogni epoca e in ogni nazione: se però se ne vuol studiare l'origine prima, occorre rifarsi proprio alle radici della storia del teatro, le quali com'è noto, son costituite dal teatro greco.

Chi scrive ha la convinzione che il fenomeno della censura statale sul teatro greco presenti assai più che una semplice analogia con le censure statali moderne; che anzi piuttosto nell'antica Grecia si sia verificato un tipico processo di nascita, incremento e fallimento della censura statale, che sarà destinato a ripetersi sostanzialmente in tutti i tempi. Fino a che punto questa convinzione sia sostenibile solo uno studio assai più vasto potrebbe provare, giacchè esso implicherebbe un intero esame della censura attraverso i secoli. Questo articolo si limiterà perciò ad esporre i momenti fondamentali della nascita e del fallimento della censura greca: ogni lettore potrà indurne egli stesso possibili analogie e riferimenti con le censure moderne.

Se le conclusioni del presente articolo saranno valide, la censura statale nel teatro greco ci presenterà uno schema ideale di sviluppo storico caratterizzato da tre momenti fondamentali:

1) In un primo momento la censura statale, al suo sorgere, può contare su parecchi elementi in suo favore; anzitutto sulla

dipendenza del teatro dalle sovvenzioni statali, la quale lascia intravedere la possibilità di una sudditanza dello spettacolo allo stato; quindi lo sfruttamento della sensibilità morale del popolo, facilmente manovrabile a fini politici; infine qualche immancabile eccesso di libertà da parte di qualche autore, che abbia urtato l'opinione pubblica. Forte di questi argomenti, la censura statale camuffa i propri intenti politici con propositi moralistici ed ottiene l'approvazione quasi generale.

2) Una volta affermatasi la censura statale sorpassa audacemente i limiti entro cui era sorta e giunge a qualche atto di forza, che mette a nudo i suoi intendimenti, opposti ai fini dell'arte. Di qui sorge una vivacissima reazione da parte del pubblico e degli uomini del teatro, che spesso costringe lo stato a tornare sulla deliberazione presa. Da questo momento inizia il periodo polemico, la lotta fra la censura, gli autori e il pubblico variamente schierato.

3) Infine, col procedere di questa lotta nascosta, a poco a poco accade che la censura statale ha ottenuto l'effetto opposto a quello che si proponeva. Essa cioè ha finito per legare involontariamente pubblico e autore di un vincolo di simpatia assai più forte di quello preesistente: giacchè da un lato l'autore cerca di tra le maglie della censura di far intendere egualmente il suo pensiero al pubblico; dal canto suo questi accorre con maggior vivacità ed interesse ad ascoltare l'autore censurato e spesso si sforza di ascoltarlo con maggior intelligenza.

Affinchè sorga una censura statale, non occorre che esista una dittatura o mancanza di libertà (la Grecia antica fu paese libero quant'altro mai): basta che lo spettacolo dipenda almeno in parte dall'organizzazione statale. E in Grecia, come quasi sempre accade, il grande spettacolo non avrebbe potuto reggersi senza il patrocinio e le sovvenzioni dello stato. Tralasciamo pure la lunga questione dell'intervento statale alle origini del teatro greco (chè pare indubbio che proprio per fini politici Pisistrato abbia favorito lo sviluppo della tragedia in Atene), ma è certo che in epoca classica impiantare uno spettacolo di qualche conto non fu possibile senza l'aiuto statale.

Alcune testimonianze sono al proposito significative (si trat-

ta di testimonianze pochissimo note a cui non si suol porre attenzione, eppure esse sono di interesse essenziale). Chiara sintesi di questa situazione è l'espressione di Senofonte che, parlando a nome dei tragediografi, dice espressamente: « Quando vogliamo scendere in gara con gli attori del coro, l'arconte pone i premi e incarica i coreghi ed altri di raccogliere quelli e di istruirli e *ciò è necessario a chi ha bisogno di rappresentare qualche cosa* » (XEN. *Hiero*, *IX*, 4). Di qui discendeva necessariamente una dipendenza materiale dell'attore dallo stato. Giacchè, quando l'arconte lo riteneva opportuno, poteva anche rifiutarsi di fornire all'autore gli attori del coro. In tal caso l'autore si trovava nell'impossibilità materiale di far udire la sua voce al pubblico. Un simile incidente dev'essere capitato al poeta comico Cratino, come ci testimonia una glossa di Esichio: egli infatti fu costretto ad iniziare i suoi *Pastori* dal ditirambo, anzichè dalla solita parte corale, perchè l'arconte gli aveva negato gli attori del coro (HESYCH., *pyrperenchei*). Ancor di peggio sembra aver fatto l'arconte Antimaco, il quale, a rappresentazione terminata, si rifiutò di pagare i coreuti (SCHOL. ARISTOPH. *Ach.* 1150).

In tal modo lo stato si trovava in una posizione privilegiata di fronte allo spettacolo, per la quale non gli sarebbe stato difficile il controllarlo. Non solo era in sua facoltà il concedere o il negare le sovvenzioni per l'allestimento dello spettacolo, ma pure la retribuzione dovuta all'autore era a sua discrezione. Giacchè l'autore doveva pur vivere e quindi poter fare calcolo sulla retribuzione che potesse provenirgli dal suo lavoro. Su questa retribuzione statale le testimonianze sono scarsissime; ci è pervenuta però una notizia assai preziosa: sappiamo cioè da uno scoliasta (SCHOL. ARISTOPH. *Ran.* 367) che gli arconti Archino ed Agirrio ridussero di loro iniziativa la retribuzione ai poeti. Ciò dimostra che l'arconte aveva facoltà di aumentare o di ridurre (e probabilmente anche di sopprimere) il compenso agli autori.

V'era infine un terzo elemento per cui lo spettacolo dipendeva dallo stato: quello cioè dei premi assegnati ai migliori degli autori drammatici. E' facile immaginare quanto il desiderio del premio influenzasse tutto quanto l'ambiente degli uomini di teatro. I giudici erano nominati dallo stato e di quanta poca imparzialità essi potessero usufruire, ci è ottima testimonianza un brano di Andocide (*in Alcib.*, par. 20), il quale, parlando di una gara dram-

matica, narra che i giudici nominarono il vincitore « alcuni perchè lo temevano, altri perchè volevano favorirlo ».

In tali condizioni era inevitabile che lo stato si lasciasse lusingare dall'idea di una censura indirizzata ai suoi fini. Tuttavia, in un paese libero quale la Grecia, difficilmente lo stato avrebbe potuto introdurre una censura di colorito chiaramente politico, senza sollevare una forte reazione da parte del pubblico. Di qui la necessità di far leva sul sentimento morale del pubblico per introdurre di soppiatto una censura dapprima del tutto generica, ispirata a un moralismo indulgente, quindi rafforzarla sempre più con intendimenti politici. In tal senso mi pare che vadano interpretate le non molte testimonianze che ci sono pervenute su questo argomento.

Le più antiche di queste testimonianze ci riportano alla prima metà del sesto secolo, al governo di Solone, proprio al sorgere cioè dello spettacolo drammatico in Atene: (veramente il primo agone drammatico, svoltosi nel 535, è posteriore di 25 anni alla morte di Solone, ma già ai tempi di Solone dovettero esservi rudimentali spettacoli e Tespi visse la sua giovinezza sotto Solone) prova evidente la censura statale è antica quanto la storia dello spettacolo. Solone dovette in un primo momento emanare un decreto di apparenza del tutto innocua e che certo non poteva suscitare reazioni sfavorevoli: quello cioè che i poeti non parlassero male di chi era morto. Così ci testimonia Demostene (*or.* 20,104), che loda la legge come un giusto atto di moralità.

La legge probabilmente non fu mai abolita, giacchè essa era ancora in vigore ai tempi di Aristofane ed essa doveva essere applicata soprattutto in favore di governanti morti. Era un modo assai comodo di procurarsi un'immunità presso i posteri. Ma il genio di Aristofane riusciva ad eludere abilmente la legge e, alla morte di Cleone, poteva sferzarlo, pur rispettando ufficialmente il decreto, in un vivacissimo dialogo della commedia *La Pace* (vv. 646 segg.):

Ermete: Queste sciagure furono le belle prodezze di quel cuoiaio....

Trigeo: Basta, Ermete, o mio signore, basta per carità, non parlar oltre! quell'uomo va lasciato stare, giacchè egli è morto.

Questo primo decreto di Solone non poteva davvero essere biasimato: quale legge più comprensibile ed umana di quella che

vieta di parlar male di chi è morto? Ma tosto non dovette tardarsi a scoprire dove in realtà conduceva quel decreto dall'apparenza tanto innocente. Abbiamo infatti notizia da Plutarco (PLUT. *Sol.* 21) di un secondo decreto soloniano derivato dal primo, ma assai più grave e pericoloso per la libertà dello spettacolo: « Solone vietò di parlar male anche delle persone viventi se erano sacerdoti o giudici o magistrati ». Qui si rivela finalmente l'intento politico della censura soloniana: essa parte camuffata dall'intento moralistico del rispetto per chi è morto e poi, attraverso un'estensione di questa immunità dal biasimo alle persone più ragguardevoli, finisce per incatenare la libertà dell'autore. Questo può dirsi l'atto di nascita della censura statale presso i Greci, anzi nell'intera storia dello spettacolo.

Prima di proseguire a studiare gli sviluppi della storia di questa censura, mi preme far rilevare il risultato che emerge da queste prime testimonianze: la censura statale parte dal moralismo e approda alla politica. Una conferma a questa mia interpretazione può essere fornita da una strana legge di Thuri riferitaci da Plutarco (*decur.* 8,519 b), dove si dice che è permesso motteggiare sulla scena gli adulteri e gli intriganti. L'esistenza di una tale legge non può essere spiegata se non supponendo la preesistenza di altre leggi limitative della libertà dello spettacolo, le quali probabilmente vietavano di motteggiare le persone morigerate. Anche qui, quindi, decreti moralistici: ma che avevano evidentemente lo scopo di sottrarre i governanti alla critica del teatro.

Un ultimo elemento, infine, dovette favorire, al suo sorgere (come spesso accade) la censura statale: cioè qualche *gaffe* compiuta da qualche autore drammatico, la quale, suscitando la reazione del pubblico fornì un ottimo pretesto allo stato di intervenire con la sua censura. Un simile caso deve essere l'infortunio capitato al tragediografo Frinico, riferitoci da Erodoto (VI, 18), sul quale incidente si son fatte le supposizioni più varie da parte dei filologi, ma che, comunque vada interpretato, rappresenta appunto il fenomeno che stiamo descrivendo. Questo tragediografo ebbe l'infelice idea di rappresentare *La presa di Mileto* in un momento in cui gli animi degli Ateniesi erano così infiammati per i fatti di Mileto, che quell'argomento era, per così dire, esplosivo. La tragedia spiacque agli Ateniesi e lo stato condannò il tragediografo ad una multa di 1000 dracme perchè « aveva portato sulla scena

lutti nazionali ». Lì per lì il provvedimento statale trovò l'approvazione unanime, ma non ci si accorse che un tal decreto creava un precedente assai pericoloso perchè il principio di non portare in scena lutti nazionali poteva esser facilmente sfruttato come pretesto per una censura politica.

In tal modo, favorita da questi elementi, sorse e si affermò la censura statale nel teatro greco: animata dal successo iniziale, essa non poteva che mirare a rinvigorirsi e, così facendo, a irrigidirsi, provocando quella reazione che la porterà al fallimento.

Il primo irrigidimento della censura statale si ebbe con la trasformazione dei decreti soloniani in una autentica limitazione della libertà di metter drammi sulla scena. Se infatti Solone s'era limitato a vietare la caricatura dei pubblici magistrati, una legge a lui non di molto posteriore vieta a qualsiasi membro dell'Aeropago di scriver drammi che avessero carattere comico, cioè parodistico. La gravità di questa legge di cui ci dà notizia Plutarco (*de glor. Athen.* 5, 348 bc) è evidente: con essa chiunque volesse non rimaner escluso dalla vita politica ateniese doveva ben pensare a ciò che metteva sulle scene, per non incorrere in una simile interdizione.

Da questa legge alla censura rigoristica il passo è breve. E una simile censura non tardò a venire: nel 440, sotto l'arcontato di Morichide fu varata in Atene la famosa legge destinata a suscitare scandalo, secondo cui era vietato sulla scena far menzione di un cittadino con l'intento di metterlo in caricatura (Schol. Aristoph. *Ach.* 67). Il provvedimento era gravissimo e, per quanto sembrasse venire in difesa di tutti i cittadini, era evidente ch'esso era emanato in difesa esclusiva dei maggiorenti della città. Infatti, come nota Senofonte (*de rep. Athen.* 2,18), difficilmente il commediografo metteva in caricatura un privato cittadino se questi non fosse o ricco o nobile o potente: giacchè solo la critica di costoro poteva suscitare l'attenzione del pubblico. Quindi questo decreto di censura, se pur attraverso un'apparente difesa di ogni cittadino si maschera ancora una volta di quel moralismo di cui s'eran camuffati i decreti di Solone, in realtà mostra con troppa evidenza la sua natura di difesa dei ricchi e dei potenti: e su questo già gli antichi scrittori non avevano alcun dubbio (cfr. il trattato anonimo *de comoedia* del cod. Paris. I, 8 e Schol. Dion. Thr. Hilg. 18,13).

Con ciò, in un paese libero come la Grecia antica, la censura statale era giunta all'estremo della sua audacia, ma insieme aveva superato i limiti di una prudente moderazione. La reazione da parte del pubblico era inevitabile. Purtroppo l'estrema scarsità delle testimonianze non ci permette di seguire da vicino la lotta che dovette svolgersi allora negli ambienti di teatro. Tuttavia essa ci è documentata da una notizia preziosissima: sappiamo cioè che tre anni dopo la promulgazione della legge suddetta lo stato fu costretto a ritornare sulla sua decisione: e nel 437 il decreto di censura fu soppresso dall'arconte Eutidemo (SCHOL. ARISTOPH. l. c.).

Il primo atto della lotta tra lo stato e la libertà dello spettacolo si concludeva così con la vittoria di quest'ultimo, che era insieme la vittoria degli autori e del pubblico. Ma, una volta esperimentata l'utilità della censura, difficilmente lo stato vi rinuncia di buon grado e certo non volle rinunciarvi lo stato ateniese. Così, non molti anni dopo, ritroviamo in vigore la legge contro la libertà di caricatura nella commedia. Intorno al 425 abbiamo infatti notizia che tale decreto era nuovamente rimesso in vigore da Antimaco (SCHOL. ARISTOPH. *Ach.* 1150, la notizia però è un pò sospetta, potrebbe essere un'invenzione dello scoliasta). Se e quanto resistette la ripresa del decreto di censura non possiamo sapere con precisione. Il fatto però che tale decreto sia stato ribadito pochi anni dopo da Cleone (la notizia è in SCHOL. ARISTID. III, p. 444, 22-29 Dind., 156 a Cantar.) ci lascia supporre che probabilmente la legge era nuovamente caduta, o per lo meno non era più rigorosamente applicata.

Nel rimettere in vigore la legge, Cleone s'accorse che occorreva giustificarla abilmente di fronte al pubblico per non suscitare una reazione troppo forte e ricorse al solito metodo, che già era stato sfruttato da Solone e che era divenuto ormai abituale: quello di camuffare moralisticamente la legge politica. E la nuova presentazione della legge da parte di Cleone fu invero assai abile: essa fece leva su uno dei sentimenti più vivi del pubblico ateniese, quello dell'orgoglio nazionalistico. La legge diceva infatti che non bisognava « criticare i cittadini in presenza dei forestieri » (SCHOL. ARISTOPH, *Vesp.* 1291. cfr. SCHOL. ARISTOPH. *Nub.* 31). E come tale essa fu accolta. Ma in realtà il vero movente della legge non era affatto l'orgoglio nazionalistico, bensì il risentimento perso-

nale di Cleone per le caricature di Aristofane e il timore d'esser nuovamente attaccato sulla scena (ciò si trova detto chiaramente in Schol. Aristid. III, p. 44, 22-29 Dind.). Questa era la miglior vendetta che il famoso uomo di stato si prendeva sul mordace commediografo.

Dopo Cleone ci mancano testimonianze precise sulle vicende della famosa legge, ma le numerose discussioni su di essa che si ritrovano qua e là in autori diversi (cfr. Xenoph. *de rep. Ath.*, 2, 18 e l'episodio di Eupoli e Alcibiade presente in parecchi autori) ci lasciano indurre con quasi certezza che la polemica dovette durare a lungo.

In quale sanzione penale dovevano frattanto incorrere i violatori della legge di censura? Anche qui le testimonianze sono scarse e certo ai tempi di Aristofane la legge fu applicata con scarso rigore a causa delle continue proteste ch'essa suscitava; ma in epoca più tarda sanzioni anche gravi dovettero esserci, giacchè Platone non si perita di proporre come sanzione per coloro che violassero la legge di censura addirittura l'esilio o tre mine di multa (Plat. *de leg.* 11, 936 a).

Parecchi anni dopo ci incontriamo ancora in una nuova proposta di legge, ma si tratta ormai d'un provvedimento infinitamente più moderato proposto da Aristotele, quello cioè di vietare l'ingresso dei giovani alla commedia (Aristot. *Politic.* 7, 15, 9), legge che ritroviamo ai giorni nostri negli spettacoli vietati ai minori di 16 anni. E invero la legge proposta da Aristotele è l'unica ispirata ad un puro e disinteressato moralismo; ma non è un caso che essa provenga da un filosofo e non da un uomo di governo, e che difficilmente essa sia stata varata.

Ma all'epoca di Aristotele la grossa polemica sulla censura dovette essere ormai sopita. Il motivo non può essere che uno: la censura aveva sostanzialmente fallito il suo scopo (forse una buona testimonianza di questo fallimento è la legge greca che concede finalmente libertà assoluta alla commedia, di cui ci parla Cicerone in *de rep.* 4, 10, fr. 11). Il motivo e il modo di questo fallimento son quindi argomento degno d'esser attentamente esaminato.

Le ragioni del fallimento della censura statale in Grecia vanno ricercate non tanto in fatti accidentali quanto nella natura stessa del fenomeno della censura. Essa non è qualcosa che sorga dal-

l'interno della vita dello spettacolo, ma è invece qualcosa che sopraggiunge dall'esterno come una violenza ai danni dell'autore, degli attori, del pubblico. E questo fenomeno si verifica non solo nella censura più chiaramente politica, ma anche in quella che dovrebbe giovare quant'altre mai alla serietà dello spettacolo: cioè alla censura che lo stato compie con intendimenti nè politici, nè moralistici, ma puramente estetici. In Grecia ne abbiamo un esempio eloquentissimo attraverso il noto decreto di Licurgo: esso fu promulgato con intendimenti schiettamente artistici, eppure mostrò evidentemente la sua eterogeneità ai fini dello spettacolo, appunto perchè era una legge che forzava *dal di fuori* la vita del teatro, anzichè sorgere nel suo seno. Val la pena di esaminare brevemente questo prezioso documento.

La legge di Licurgo, di cui abbiamo notizia attraverso Plutarco (*vita Lycurgi*, 15), fu promulgata per frenare le libertà, che si permettevano gli attori, di introdurre delle modificazioni al testo delle tragedie di Eschilo, Sofocle, ed Euripide per meglio adattarle alle esigenze del teatro. Essa diceva che un ispettore statale avrebbe dovuto sorvegliare che il testo recitato dagli attori corrispondesse esattamente a quello scritto dai grandi tragediografi. Si tratta d'una legge, a prima vista, quanto mai encomiabile: che cosa potrebbe sembrare più lodevole che il tutelare il testo dei grandi capolavori? Eppure chi vada a studiare la storia dei testi greci s'accorge tosto che in realtà le varianti introdotte dagli attori erano minime ed erano giustificatissime ai fini delle esigenze sceniche: su di esse probabilmente gli stessi autori non avrebbero sollevato alcuna obiezione. Giacchè in realtà gli attori son uomini di teatro, che ben conoscono le esigenze della scena, mentre l'uomo di stato non può che partire da un principio astratto. E la legge di Licurgo appare quindi sorgere non già da un'autentica esperienza di teatro, ma da un astratto proposito conservatore e da un estremo, inutile tradizionalismo (non molto diversa è la conclusione del dotto articolo di R. Cantarella, *L'influsso degli attori su la tradizione dei testi tragici* in « Riv. indo-greco-italica », 1930, III-IV, cfr. p. 70). Essa fu quindi una legge fallita in partenza per la sua stessa natura.

E assai più a ragione fallirono le censure moralistico-politiche: esse non servirono che a stimolare la mente degli autori e a dar loro lo spunto per reagire alla violenza che veniva loro infer-

ta attraverso la genialità della loro arte. Tipico è il caso di Aristofane, che dovette combattere sin dagli inizi della sua carriera contro la censura statale e ne uscì sempre vittorioso.

Se infatti c'è maggior libertà di parola, l'autore può attaccare direttamente sulla scena chi cerca di soffocargli questa libertà; se invece la libertà è già limitata ed egli non può reagire apertamente, l'autore cerca allora di rispettare la lettera della legge, ma combatterla nella sostanza; se infine la libertà è ancor più limitata, l'autore deve abbandonare la critica aperta e cerca di esprimersi egualmente attraverso allusioni mascherate, ma spesso più efficaci della critica aperta. Tutte e tre queste reazioni son presenti nell'opera di Aristofane e son forse la miglior documentazione del fallimento della censura statale dell'antica Grecia.

Il primo tipo di reazione, quello della critica aperta, rappresenta un atto di coraggio da parte dell'autore, destinato sicuramente ad accattivarsi la simpatia del pubblico. Esempio meraviglioso sono i versi degli *Acarnesi* contro la censura di Cleone:

> contro di ciò Cleone compia pure i suoi intrighi,
> ordisca pure contro di me le sue trame;
> ma combatteranno al mio fianco come alleati
> il Bene e la Giustizia.
>
> (*Ach.* 658-61)

Certo in questo parlare a viso aperto consiste in gran parte il segreto della fortuna di Aristofane: il pubblico non poteva che far causa comune col coraggio del commediografo. Il quale nella stessa commedia si permetteva di lanciare ogni sorta di meledizioni contro Antimaco, che s'era rifiutato di pagare gli attori del coro (*Ach.* 1150). E non meno argutamente nelle *Vespe*, quando uno dei personaggi sta per parlar male di Cleone, Aristofane lo fa subito trattenere da un altro, che gli grida:

> Attento a dire ciò! Altrimenti sei rovinato. Quello gridando ti dirà che ti annienta, che ti rovina, che ti caccia via da questa terra!

E allorchè la libertà di parola divenne più limitata, il genio del commediografo non si rassegnò affatto a tacere, ma anzi trovò da questa limitazione nuovi stimoli al suo ingegno. Ancora una volta la censura falliva il suo scopo: giacchè Aristofane trovava il modo di rispettare la lettera della legge e di violarne la sostanza.

Tipico è un esempio gustosissimo che si trova nelle *Nuvole*. Era allora arconte un tale Ameinias e la legge di censura diceva che era vietato far menzione di un cittadino sulle scene per metterlo in caricatura. Ed ecco allora la trovata di Aristofane: deforma il nome Ameinias in « Amynias », che in greco significa « Benmiguardo » (trad. di E. Romagnoli) e lo porta egualmente sulla scena in una comica espressione (*Nub.* 31). La lettera della legge era rispettata, perchè non si faceva il nome di Ameinias, ma in sostanza Aristofane aveva trovato una maniera di violarne la sostanza, ancor più gustosa di quella che avrebbe usato se la legge non fosse esistita.

E infine persino quando più tardi la tirannia di Callia segnò la più rigorosa applicazione della legge di censura, il vecchio Aristofane trovò il modo di far sentire al pubblico il suo pensiero. Ormai gli erano vietati i due tipi di reazione sopra descritti, sia quella aperta, sia quella mascherata: egli allora inventò un nuovo tipo di reazione, quella dell'allusione enigmatica, che, proprio nello stuzzicare l'intelligenza del pubblico, lo rendeva ancor più attento a cogliere il pensiero del commediografo. Ecco un caso tipico: nelle *Rane* si trova un'espressione di questo tipo:

> per Zeus, ma tu davvero mi sembri quel fior di briccone
> che vien da Melite!

Tante persone venivano da Melite, demo assai popoloso di Atene, nessuno poteva rimproverare ad Aristofane di aver portato sulle scene chicchessia. Ma il pubblico intelligente sapeva che da Melite proveniva la famiglia di Callia e rideva dell'ardita allusione al tiranno della città.

Che il brano citato delle *Rane* non sia un episodio isolato, ci è testimoniato dai grammatici bizantini (cfr. G. Tzetze *Proleg. I de com.*, III, 11), i quali testimoniano che a un dato momento la commedia dovette servirsi di allusioni ed espressioni simboliche per esprimere ciò che era vietato dire. Perciò la scena non tacque ciò che intendeva dire per effetto della censura: si limitò a dirlo in maniera diversa, spesso assai più efficace di quella aperta e manifesta. Giacchè in tal modo si creò un sempre più forte vincolo d'intelligente comprensione tra l'autore e il pubblico, che, mentre giovò grandemente alla scena, segnò il sostanziale fallimento della censura statale.

Al termine di queste mie osservazioni sulla censura antica, non ritengo mio compito il giudicare se e quanto essa abbia nociuto o giovato alla storia dello spettacolo: tale questione implicherebbe una valutazione di indole storica, estetica, politica, che supererebbe di molto i limiti del presente articolo. Il quale s'è limitato a descrivere il fenomeno tipico di nascita, sviluppo e fallimento della censura statale greca. Essa fu la prima censura di tutta la storia dello spettacolo: per questo non mi par fuori luogo richiamare su di essa l'attenzione di chiunque si occupi dei problemi dello spettacolo moderno.

Armando Plebe

Per le diverse interpretazioni dell'episodio di Frinico, cfr. ZIELINSKI in « Eos », 1927, 76 sgg. e KERN, *Religion der Griechen*, I, 170, 2. Una buona raccolta di testimonianze sulla storia della commedia si trova in ARISTOFANE, *le commedie* ed. R. CANTARELLA, I (Prolegomena) 1948; una recente discussione sull'intervento statale sullo spettacolo greco in PICKARD-CAMBRIDGE, *The dramatic festivals of Athens*, 1953, cap. II, § § 26-38. Per tutta la questione delle leggi statali sulla commedia, cfr. A. PLEBE, *La teoria del comico da Aristotele a Plutarco*, Torino 1952.

Il neorealismo secondo me (1)

Non avrei niente di nuovo da dire sul neorealismo perchè le tre o quattro idee che mi porto dietro da qualche anno le conoscono ormai tutti quelli che si occupano un po' da vicino del nostro mestiere, in quanto le scrivo o le riscrivo piuttosto di frequente qua e là, le ho dette anche alla radio, agli amici e proprio in questi giorni a Enzo Muzi che le ha riferite ottimamente sulla rivista *Emilia* con un bel titolo che mi ha riempito di università: « Tesi sul neorealismo ». Ora sono qui davanti a voi, che la sapete lunga, nella mia quasi natale Parma con il timore, la paura anzi, di ripetermi e ripetermi e quindi di incappare in quel pericolo che segnalava nella seduta di stamane Mario Gromo. Un'altra paura mi viene dal fatto di essere stato indicato ieri nel pomeriggio dal banco della presidenza come l'imputato — mi pare sia stato Luigi Chiarini — per quei frequenti accenni che sono stati fatti dai relatori nei miei confronti, e quasi volevo cavarmela col dire: signori della corte, sono innocente — e avviarmi verso l'uscita. Ma il modo troppo sbrigativo che Di Valmarana poche ore fa ha usato, lui di solito piuttosto rispettoso della fatica altrui, per liquidare due film che mi sono cari, malgrado i loro enormi difetti, alcuni dei quali però vanno attribuiti proprio a quel clima politico e morale che Di Valmarana, per quanto di sveglissimo ingegno, osteggia certo meno (avanti, diciamo: molto, molto meno) di me; due film che mi sono cari, dicevo, ancor più cari dopo il nostro convegno, perchè Vigorelli, Chiarini, Castello, Aristarco hanno almeno riconosciuto come *proposte* non del tutto *indegne* per un cinema volenteroso almeno di sciogliersi dai conformismi celesti e terreni — basta con gli incisi — quel modo mi ha suggerito di ripassare la lezione insieme a voi per vedere se proprio almeno i pensieri che muovono le opere, magari sbagliate, siano anch'essi altrettanto manifestamente sbagliati. Sono noto per un cattivo oratore e per un cattivo teorico, e credo che ve ne darò una prova di più, però sono in famiglia e se mi consentite un tono confidenziale, arriverò alla fine della mia sincera relazione. La quale comincia con una dichiarazione di gioia, e se avessi in tasca dei bengala li accenderei: il neorealismo è vivo per tutti, si parla di un vivo, qui in questa sala, nessuno osa più fare delle insinuazioni funebri, perchè hanno capito, i faziosi, che la domanda onesta non è: il neorealismo è vivo o morto? ma: come può continuare a vivere il neorealismo, a svilupparsi liberamente secondo la legge delle cose vive e nate da sentimenti popolari. Intanto che ci siamo, facciamo un altro grido di gioia: uomini qualificati, presenti e assenti, lavorano davvero per stillare finalmente una specie di decalogo del neorealismo, ovvero per trovare il

(1) Relazione al *Convegno sul neorealismo* - Parma, 3-4-5- dicembre 1953.

punto di incrocio delle varie tendenze cosicchè vi abbiano asilo, conforto tutti i neorealisti di buona volontà. Ce ne sono — soprattutto fra i giovani — ma la carne è debole e se resisteranno alle tentazioni abilmente disseminate lungo la strada — da chi mai? — avremo per merito loro il naturale svolgimento di quelle premesse che gli anziani, forse oggi un pochino al di sopra della mischia, hanno gloriosamente posto.

Allora vediamo un pò di cercare di dare il nostro modesto contributo — ho cominciato col noi maiestatico e ora fatico a rimettermi sull'io, per ragioni di ritmo — a questa formulazione in atto, anche se possiamo finire con l'essere la parte vitanda — sarà sempre un fatto di chiarezza, alla quale ci ha invitato il comitato promotore in questi giorni davvero memorabili.

Fu scritto variamente che la guerra è la chiave di volta del neorealismo. Quel fatto enorme sconvolse l'animo degli uomini e, ciascuno a suo modo, cercò di trasmettere nel cinema questa grandiosa commozione. La guerra a noi italiani sembrò particolarmente mostruosa in quanto non trovammo alcuna ragione per parteciparvi e anzi c'erano negli italiani molte ragioni per non parteciparvi. Ma non si trattò di una ribellione limitata a quella guerra; fu l'occasione per qualche cosa di più, fu la rivelazione assoluta, eterna direi, che la guerra offende sempre i bisogni fondamentali, i valori dell'uomo a noi così cari; era questa rivelazione, secondo me, il principio di un vasto movimento umano. Voi direte che questa rivelazione non fu privilegio dell'Italia. Io credo di sì. In quelli che troppa gente chiama i difetti del nostro popolo, e che sono invece le sue virtù, proprio l'apparente carenza sociale, l'individualismo, noi possiamo trovare i motivi di una vocazione e cioè la reazione piena e appassionata alla suprema ingiuria che è la guerra. Non tanto l'uomo storico reagiva, l'uomo dei libri di testo inserito in un arco senza fine di date che sono le date delle guerre passate, presenti e future (poichè come nei cimiteri ci sono i loculi per coloro che verranno, così sottopagina ci sono i vuoti per le date delle guerre future), quanto lo uomo più profondo, anche se a smuoverlo erano le circostanze e gli interessi precisi del suo tempo. Direi l'uomo, se questo non sapesse un po' di retorica. Ma voi obietterete che l'uomo storico e l'uomo senza aggettivi convivono sempre; non so, m'inoltrerei in un terreno infido per la mia scarsa preparazione; ammettiamo che convivono, però convivono utilmente quando, per il principio dei vasi comunicanti, tendono a porsi allo stesso livello; il secondo con la sua originaria voglia di vivere e il primo con la sua coscienza. La voglia di vivere quando è copiosa e felice talvolta esce dal suo limite: meglio di quando rinsecchisce, perchè allora un popolo decade o non può più portare all'umanità contributi di rinnovamento. Oserei pensare che altri popoli hanno dimostrato, anche dopo la guerra, di valutare l'uomo come materia storica nel senso di determinata nel suo movimento, o addirittura fatale, e per questo non ci hanno dato un cinema di liberazione, tutto teso alla liberazione dai preconcetti, come aveva cominciato a fare il nostro cinema; perchè appunto per loro tutto *continuava*, per noi tutto cominciava; per loro la guerra era stata una delle guerre che affliggono il nostro pianeta, per noi era stata invece l'ultima guerra. Quali erano le conseguenze di questa scoperta, di questo slancio da pionieri che era nuovo non perchè mai sentito

prima, ma perchè mai sentito in modo così collettivo e lungo? Che si apriva davanti a noi una sconfinata tematica sull'uomo, ma non astratta, bensì concreta come gli uomini che avevano provocato o patito la guerra. Era la necessità di conoscere, di vedere come quei tremendi fatti potevano essere avvenuti e il cinema era il mezzo più diretto e immediato per questo tipo di conoscenza, urgente al di fuori della solita cultura, per quanto illustre, che non aveva pronto il linguaggio per esprimere la reazione agli inganni delle antiche idee generali con le quali ci eravamo trovati addosso la guerra senza tentare nessun moto di rivolta veramente moderno.

Ho detto *bisogno di conoscenza*, aggiungo delle persone e dei luoghi; di ciò che avevamo fatto e di ciò che stavamo facendo; quindi una grande attenzione a sfuggire le parole ormai fallite, dalle quali la guerra ci aveva separato violentemente, e la ricerca delle nuove parole, che è ancora in atto. Ci accorgevamo della importanza costante dell'uomo e non venivano avanti certi uomini anzichè altri, ma gli uomini come tutti soggetti di storia. In altre occasioni ho detto *degni di racconto*. Quale racconto? Il solo racconto reso possibile dalla conoscenza dell'oggetto; la fantasia poteva sempre far valere i suoi diritti, ma quel tanto che le era permesso, ripeto, dalla conoscenza dell'oggetto, raggiunta attraverso una vera e propria commistione col medesimo. Questo contatto, questa convivenza reale col prossimo, di partecipazione, di solidarietà, la cultura oggi potrebbe raggiungere per rinnovarsi, andare cioè verso gli altri animata da uno spirito d'inchiesta estremo, cioè poetico, che vuole ramificarsi in tutta la vita attuale, in ogni suo punto dello spazio e del tempo sempre importanti.

Non si trattava più di un conoscere solitario, ma di un conoscere mediante rapporti approfonditi con la gente che si vuole conoscere, rapporti *tangibili*. L'inchiesta giornalistica che pur tuttavia può avere essa stessa tanti strati, è solo la prima dimensione di questo spirito d'inchiesta; mentre invece quella fatta col cinema, proprio per l'immensità della diffusione del mezzo, richiede da parte nostra un impegno totale, che mira a darci il maggior numero di dimensioni possibili della cosa su cui si fa l'inchiesta. Se mandiamo intorno per una città un cineasta, e gli domandiamo di girare il diario di questo viaggio, dipenderà dalla sua carica di interessi che ottenga un ritratto anzichè un altro e mi parrebbe di offendere il mio prossimo se osassi elencare qui, cento o mille, gli infiniti modi con i quali si può affrontare Milano, per es., poichè sarebbero sempre modi miei mentre ognuno avrà il suo modo anche se comune è la fede nella ragione del viaggio nell'attuale.

Finalmente ho detto *attuale* e attuale è a parere mio uno degli aggettivi fondamentali del neorealismo. Il cinema neorealista è la forma del cinema italiano che più risponde ai bisogni, alle esigenze, alla storia degli italiani in questo momento. I cartoni di Disney non sono neorealismo ma noi andiamo a vederli volentieri e così andiamo a vedere qualsiasi manifestazione cinematografica dove si manifesta l'ingegno umano, ma preferiamo il neorealismo noi italiani, non per una ragione estetica, ma perchè non può essere diversamente. Nessun altro discorso, assolutamente nessun altro discorso è stato cominciato che sia diverso dal neorealismo. E' cominciato come avvicinamento alla realtà, quindi deve continuare cercando di avvi-

cinarsi sempre più alla realtà. Ma non può essere quell'avvicinarsi che è sempre stato dell'arte a tutt'oggi, poichè allora non vi sarebbe quella rottura con il passato che la guerra, l'esperienza di questi anni ci hanno spinto a fare. E nessun altro discorso è stato cominciato neppure dalle altre cinematografie. Ci sono dei film più o meno felici nell'ordine sociale. C'è un film di straordinaria intelligenza come « Le vacanze del signor Hulot », ma non è neorealista, di neorealista ci sono dei pensieri, c'è un'ansia neorealista nei giovani, ma non ci sono le opere. Le opere neorealiste non possono essere che nel corpo di quel discorso che dicevamo, cioè lungo il tragitto che si deve percorrere per avvicinarsi alla realtà. Neorealismo è diventato sempre meno generico nel pensiero, in quel pò di teoria che a poco a poco si è andata formulando, e sempre più generico invece nelle opere. Le ragioni sono tante che credo verranno a galla molto esplicitamente in questo convegno. Voglio dire che c'è una posizione, un atteggiamento verso la vita che non limita al fatto così detto artistico, ma fa diventare idoneo il fatto artistico, idoneo secondo le attuali necessità storiche, solo in quanto si viva in un certo modo, anzi si conviva. Lo so che l'artista è mallevato da secoli e secoli di ogni sua colpa privata; ma io credo che l'artista (l'uomo di cinema) che deve essere artista come qualsiasi altro, e cioè munito di una forza di penetrazione autentica, non possa essere mallevato da una insufficiente adesione ai fatti del suo tempo. Questa partecipazione non ci basta più intesa come lo era prima, ci vuole una partecipazione di presenza, per cui l'intuizione si eserciti sulla cosa e non sulla intuizione, creando attraverso una serie di intuizioni l'oggetto, come Cuvier da un osso ricostruisce il mammouth; sì, l'uomo è capace di siffatti miracoli, ma glie ne chiediamo di più semplici e faticosi, come il miracolo di seguire per un giorno intero un uomo e poi farcene un rapporto. E se non sarà un rapporto poetico? Cari amici, non lo sarà per Paolo, ma lo sarà per Antonio. Intanto vada; e già in questo muoversi avrà compiuto il primo atto della sua poetica — e ha un mondo da scoprire davanti — deve voler fare un taglio netto col passato, tanto netto, perchè poi non riuscirà mai a separarsene veramente. Lo seguirà come la sua ombra — purchè non diventi il suo corpo.

Sì, siamo tutti un pò in collera col passato — che è seminato da meravigliosi soli della poesia, del pensiero, ecc. Pensate che tutti questi soli messi insieme non ci fanno lume per sei mesi, o, come ieri mi diceva un importante esponente della gioventù, appena uscito dall'università, non abbiamo nessuna certezza per sei mesi. Ebbene, questa certezza può darsi che non la troviamo ma possiamo trovarla casomai solo « davanti a noi » attraverso l'urgenza di portare subito il nostro contributo a favore di ciò che ci sembra bisognoso del nostro contributo.

Abbiamo per fortuna l'illusione, chiamatela pure così, che da noi cominci qualche cosa di veramente diverso. Infatti l'uomo che soffre davanti a me è assolutamente diverso dall'uomo che soffriva cento anni fa. Io devo concentrare tutta la mia attenzione sull'uomo di oggi. E il fardello storico che io ho sulle spalle e che non vorrei — e non potrei — neppure scrollarmi brutalmente dalle spalle, non deve impedirmi di essere tutto nel desiderio

di liberare quest'uomo e non altri dalla sua sofferenza servendomi dei mezzi che ho a disposizione. Quest'uomo (ecco una delle mie due o tre idee fisse) ha un nome e un cognome, fa parte della società in un modo che mi riguarda senza equivoci; e io sento il suo fascino, lo devo sentire così forte, che voglio parlare di lui, proprio di lui e non attribuirgli un nome finto, poichè quel nome finto è pur sempre un velo tra me e la realtà, è qualche cosa che mi ritarda, anche di poco, ma mi ritarda il contatto integrale con la sua realtà e di conseguenza la spinta a intervenire per modificare questa realtà. Datemi torto o peggio, a me sembra che sia proprio consequenziale per il neorealismo giungere sempre di più dal falso al reale. Il suo orecchio e il suo occhio sono fatti per accogliere l'istanza di tutti gli uomini che vogliono essere presenti, non solo nel cinema, col loro nome e cognome, che vogliono essere conosciuti. Ritorna la parola conoscere che con il cinema acquista la sua attualità. Nessun mezzo fa conoscere come il cinema, ci dà inaspettate suggestioni, ma non quando macchinosamente costruiamo o ricostruiamo, bensì quando cogliamo dal vero. Con il costruire e il ricostruire ci avviciniamo a un simbolo che non può mai avere la stessa forza dell'originale; il saper ottenere dall'originale più ancora che dal simbolo, dipende appunto dalla passione di adesione, di interesse che noi mettiamo nel volerlo conoscere. Ma è chiaro che la strumentazione di tanto nuova materia non la si ottiene all'impronta; sia i custodi che i custoditori dei custodi devono farsi la loro tecnica — anzi soffrirla —. E stiamo allegri che non la soffriranno più nelle solitarie torri d'avorio, lo stile stesso si formerà davvero a contatto con l'umanità: nominatim. E non ci sarà mai bisogno di abiti curiali per entrare in queste biblioteche di vivi.

Parecchie volte mi è capitato di spiegare che non dico che gli attori non devono fare il cinema; dico che gli attori debbono fare il cinema ma hanno poco da spartire con il cinema neorealista, almeno nella versione che sto prospettando. Perchè il cinema neorealista non domanda a questi uomini da conoscere e che si prestano a farsi conoscere o al primo incontro o con incontri più laboriosi di avere mai minimamente la dote dell'attore o qualche cosa di professionale; il professionale sta nella loro professione di uomini, di questo debbono sempre avere più coscienza; ma è chiaro che questa coscienza potrà essere creata o irrobustita solamente attraverso la conoscenza di sè stessi e degli altri, il che col mezzo cinematografico neorealistico si può raggiungere meglio che con qualsiasi altro mezzo.

Si dirà, *poichè non si dice altro*, che tutto questo non può mai diventare spettacolo. Vale la pena allora di separare la parola spettacolo dalla parola neorealismo. Ma non è così. Si capisce che se i giornali, cioè l'organo subito dopo il cinema più potente, continuano a considerare il cinema come un fatto voluttuario, la fatica di chi vuol fare il cinema neorealista sarà immane. Chi aiuta questo sforzo neorealistico? A me pare molto pochi, perchè il capitale lo invita solo ai compromessi e tende a battere altre strade per ovvie e antiche ragioni; chi comanda, altrettanto, perchè sente che questo neorealismo col suo voler far conoscere conoscere conoscere, frugare l'Italia, frugare le città, le case, col suo denunciare, con la sua in sostanza profonda insoddisfazione di questa civiltà, con il bisogno di fare qualche cosa di vero, di duraturo

per gli altri, con il suo evitare sempre più le metafore, per cui tende a mettere sotto gli occhi i protagonisti della vita di pena e non dei simulacri, conseguendone incessanti chiamate in causa di correo, disturba davvero l'ordine ordinato; e neanche noi stessi, poveri autori, poveri registi, poveri uomini di cinema che siamo sempre pronti ai compromessi, neanche noi facciamo quel che dovremmo fare. La carne è debole e la vita del cinema mescola tutto, santi e fanti, anche noi ci lasciamo prendere dall'onda e, come ci vogliono le alluvioni o i terremoti o qualche cosa del genere, perchè un brivido di solidarietà corra lungo il filone della schiena degli uomini, così ci vogliono anche per noi dei fatti come quello di Renzi e Aristarco o come il Convegno di Parma per farci correre lungo il filone della schiena un brivido di quella enorme responsabilità che abbiamo.

Non bisogna scoraggiarsi, nel difendere il neorealismo di cui parlo, bisogna aver fede che siamo in grado di far diventare spettacolo questi motivi di concreta socialità che ci assillano. Infatti, quanto più intensamente li sentiamo, più intensamente li rappresentiamo con quella quantità e quel modo di rivelazione che fa appunto provare allo spettatore l'emozione del vedere una dimensione di più della cosa. Per paradosso ho detto tante volte che basta far sedere uno e dirgli « guarda », che siamo già allo spettacolo; questo paradosso postula un guardatore maturo ed è questo che noi dobbiamo cercare di allevare, ma non è certo scoraggiandoci ai primi tentativi, che fra l'altro non possono essere mai puri per la confusione di interessi contrastantissimi che presiede alla nascita di un film anche puro che noi riusciamo ad allevare il nostro guardatore. Questo nuovo guardatore è lì che ci aspetta perchè davvero ci aspetta e se noi partiamo con la sfiducia verso il pubblico diciamo una cosa delittuosa, significa sfiducia verso l'uomo, vero le possibilità di dialogo; come se il dialogo noi potessimo averlo con altri che non siano il pubblico. Sembra muto e inerte o non abbastanza ricco di individualità, quando al contrario è pieno come chi ha mantenuto dentro per secoli e secoli cose da dire. Scusate se cito mie iniziative, ma devo citarle per mostrarmi a voi, cari amici, che in quelli che possono essere i miei errori c'è almeno della coerenza e che se sbaglio, sbaglio anche più spesso di quello che voi non siete soliti immaginare. Infatti, in un campo diverso, quello editoriale, io sto preparando per il nostro Guanda un libro che raccolga dei diari di gente comune. Non crediate che io abbia detto ai miei collaboratori di informarsi prima se quella gente, domestiche, camerieri, pensionati, ecc., avevano qualche cosa di particolare da dire, no, no, io sono partito dalla convinzione che avessero qualcosa da dire e che in queste prime loro pagine dove hanno dimostrato appunto di aver cose da dire c'è appena un vagito della coscienza di essere qualche cosa in tutta la loro giornata, di essere creature quindi continuamente alla ribalta e questo vagito diventerà parola articolata e poi canto. Altrettanto nel cinema, quelle figure che vengono avanti col loro nome e cognome, coi loro fatti, e che sono ancora maldestre, perchè schiave di una tradizione di attore, a poco a poco considereranno come una buona funzione questo vedersi per far vedere, esprimersi, insomma, attraverso il cinema. L'emozione che può dare una frase, dico una frase sola, in mezzo a tante frasi imbarazzate, ma una frase sola con il tono di voce naturale e il gesto natu-

rale di un operaio o di un qualsiasi altro personaggio del nostro teatro quotidiano, la forza di scoperta della realtà di esistenza di questo personaggio, non la può avere nessun'altra sostituzione per quanto artistica essa sia; senza dubbio, anche qui si tratta di vagiti, ma i vagiti non solo sono della persona che racconta sè stessa o che si lascia indagare in quello che sta facendo, ma sono di coloro stessi che affrontano, dico i registi e gli scrittori di cinema, questa materia. Non bisogna dire che la materia è misera o sorda semplicemente perchè la tecnica dell'uso di questa materia è ancora imperfetta; come c'è un processo di evoluzione da parte del personaggio narrato, così c'è un processo di evoluzione anche da parte di colui che deve narrare. E' tutta una tecnica particolare che si richiede, ma per tecnica non intendo qualche cosa di distaccato dal cuore e dalla mente, ma intendo il modo più efficace del cuore, della mente per esprimere ciò che ha raggiunto, si tratta quindi di allenare il cuore e la mente a questi contatti, a questi incontri, a queste diverse esigenze e a poco a poco sceglieremo, sapremo scegliere, sapremo disporci in modo da sfruttare questi personaggi come oggi sfruttiamo l'attore. E altrettanto dicasi dei *fatti* di cui essi sono interpreti che affrontiamo neorealisticamente, perchè, cari amici, i fatti sono sempre incandescenti, è stata questa una delle illuminazioni del neorealismo, quando sono veri, e non solo le guerre o altre catastrofi; ma a taluno la guerra ha aperto gli occhi per vedere questo nuovo panorama di tutto notevole, di tutto correlato, di tutto meraviglioso e non con un senso fiabesco; e a altri no. Altri, senza l'eccitamento della finzione non fanno credito ai loro simili.

E non si dica malignamente: basta con questi simili che sono sempre i poveri, basta con la miseria, basta con i disoccupati, basta con i fatti dolorosi. E' troppo facile rispondere a questi che possiamo chiamare stanchi della vita. Il cinema neorealista può benissimo fare a meno della miseria e dei disoccupati, dei bassi napoletani, delle zolfatare, di Matera, del Delta padano, ecc. Ci si occupi, mettiamo, dell'Ilva a Pozzuoli, per quel che riguarda Napoli, cioè di un'officina sonante, e di tante altre officine, a Pegli o Sesto S. Giovanni, dove veramente c'è il lavoro, il movimento, la costruzione e via dicendo; ci occupiamo della Scala di Milano sfolgorante, o dei tesori d'arte. Ma non capite che può variare l'argomento, ma non varia l'angolazione morale di neorealista, per cui si arriva sempre alla stessa conclusione; ed è la conclusione — non siate ipocriti — che voi non volete, anzi una delle virtù del neorealista dev'essere appunto quella di poter partire da qualsiasi argomento, da qualsiasi persona o oggetto, per rintracciare sempre le orme dell'uomo. E non è colpa mia, o meglio, non è tutta colpa mia, se gli uomini che lottano contro le sopraffazioni sono ancora la maggioranza.

Parlavo di questa mia (e non solo mia, per fortuna) fiducia nella ricchezza della realtà che aspetta di essere visitata continuamente da noi e non si farà mai trovare vuota, con un critico molto noto, pochissimi giorni fà, e gli dicevo che dopo un film su una nazione, mettiamo l'Italia, viene naturalmente fatto di pensare un film come, non so, « Milano » e poi « Via Depretis », e poi « Il coinquilino » e avanti di questo passo. Il noto critico, che mi ha fatto l'onore di seguire la mia lunga chiacchierata con attenzione, e di farmi intelligenti obiezioni, quando sono arrivato a « Il coinquilino » è inter-

venuto con un netto: « Adesso lei esagera », cioè egli trovava che « Il coinquilino » era un tema che poteva scadere nella macchietta come fosse troppo scarso di contenuti e pertanto abbisognasse di invenzioni tutt'altro che neorealistiche. Ho spiegato che anche « Il coinquilino » mi dava tutte le garanzie di storicità e quindi di complessità di interessi da vedere e analizzare. Il critico temeva che abbordando « Il coinquilino » si finisse in una serie di particolari, di aneddoti, privi di profonda connessione, staccati dal tessuto generale; ma proprio il compito dei neorealisti è questo, ripeto, far vedere l'appartenenza al generale di qualsiasi tema che affronti, per cui non c'è piccolo o grande a priori, ma il piccolo o grande deriva solo dalla nostra capacità piccola o grande di indagare e di esprimere, con il linguaggio adatto, la unica e insieme molteplice ricchezza di ogni persona. Per chiarire ancora meglio questo punto voglio riferire un paio di periodi presi dal primo volume degli *atti della commissione d'inchiesta sulla miseria in Italia*: « Non si tratta infatti di allineare cifre statistiche susseguentisi in tabelle, ma di fissare uno schema interpretativo della realtà sociale nei suoi aspetti ambientali e istituzionali, suscettibile di essere vivificato dal linguaggio delle cifre pensate sociologicamente. Questo compito spetta alla sociologia statistica, ecc ». Il compito che spetta al cinema neorealista — lasciatemi fare questo accostamento un pò troppo arrischiato — ma il solo sfogliare quei libri come ho fatto io in questi giorni ci dà il senso della immensità « obiettiva » delle cose che dovremmo sapere, come uomini, come cittadini. E non come ripensamento, ma ripercorrendo il cammino della commissione d'inchiesta o affrontando almeno *un campione*, così si chiama in statistica l'uno rispetto ai suoi molti, se non avete mezzi di viaggio. L'arte non ci entra? Ancora si deve dire: vai intanto e nessuno ti impedirà di fare dell'arte, se sei artista, ma vai. E se la tua fantasia, mossa in loco, ti suggerirà di balzare da un albero a un verone, o da Matera a Giotto, te ne saremo sempre grati, se sei stato là. Stavo dicendo che il compito del neorealista è quello non di fissare, di allineare fotografie, ma di avere uno schema interpretativo della realtà sociale nei suoi aspetti ambientali e istituzionali, suscettibile di essere vivificato dal linguaggio delle cifre pensate sociologicamente. La statistica non domanda l'arte; il cinema neorealista domanda l'arte pur dichiarandosi fraterno di intenti e straordinariamente diversi i modi e uguali gli itinerari da compiere, per cui chi sfoglia appena questi volumi, sia quelli sulla miseria, sia quelli sulla disoccupazione, vede proprio questo sempre più vero inoltrarsi dal macrocosmo nel microcosmo, o viceversa, entrare nella più riposta vita sociale, famigliare e individuale, e il quadro che se ne ha è un quadro dove ogni parte risponde sempre dell'altra e ha un tono autentico molto diverso da quello che ci può dare un romanzo. Se « Il coinquilino » di cui dicevo avesse un altro nome invece del suo sarebbe come avere cominciato il coito in mezzo alla realtà, ma poi esser andati a finirlo — e perchè? — in una specie di limbo.

E ora dovrei concludere cercando di allineare una serie abbondante di esempi di temi neorealistici; ma gli esempi avrebbero valore in quanto formulati in un modo che diventerebbe il mio modo, ma io non sono venuto qui per fare l'acrobata; quanto per vedere insieme a voi di trovare le ragioni di

partenza comuni. Partiamo tutti insieme, per esempio accordandoci sulle esigenze fondamentali del neorealismo, mettiamo « Vita di un paesucolo ». Partiamo in venti, tutti insieme, ripeto, ma dopo il primo metro, e anche prima, ciascuno prende la direzione che crede e che può: e ciascuno penetrerà la vita del paesucolo a seconda della forza dei suoi occhi e delle sue orecchie; non solo, ma uno consumerà i suoi 3.000 metri tutti dentro una casa, un altro su cento oggetti, un altro sui soli primi piani di vecchie, e un altro sentirà il bisogno di un raffronto continuamente alternato, da un contrappunto chissà di che genere, con un lago o con un fenomeno atmosferico; si capisce che potrei continuare per un anno; ma la partenza è comune e non si pongono limiti al neorealista, se non quelli che non deve appartarsi di fronte alla realtà; e deve trarre da essa e solo dall'esperienza di essa tutte le suggestioni che solo l'approfondimento di quest'esperienza può infinitamente dargli.

Perfino nella prefazione all'altra serie di volumi editi dalla Camera dei Deputati, relativi all'*inchiesta parlamentare sulla disoccupazione in Italia*, il presidente della commissione riporta una frase di Lord Beveridge: « La disoccupazione non può essere vinta da una democrazia, ammenochè essa non sappia che cosa significa ». Cioè i miracoli si fanno con la conoscenza di partecipazione, questo paziente convivere con le cose che si vogliono conoscere, questo spirito d'inchiesta che, ripeto, una Commissione Parlamentare riduce in tabelle tuttavia eloquenti e che un uomo di cinema deve ridurre in fotogrammi altrettanto eloquenti. Questo è il punto. Non abbiano paura i poeti di dover lasciare appesa alle fronde dei salici la loro cetra; e oggi che è appesa, e anche per quelli che invece cantano tutto il giorno, la loro voce non riesce più a diventare elemento attivo, diretto e immediato. Abbiamo bisogno di poeti che spieghino perfino ciò che fanno, e non che, emessa la voce, stiano lì a udirla come si ascolta l'eco misteriosa nel Battistero di Pisa. Sere fa stavo al cinema Salone Margherita a vedere *Le vacanze del signor Hulot*. Non si tratta di un film neorealista, tutt'altro; ma anch'io son fra quelli che lo giudicano un bel film, un film fresco, intelligente, frutto della passata civiltà cinematografica che del resto à dato tanti capolavori e ancora ne darà. La gente rideva, ma non tutta, io mi son fatto alcune risate come non ne facevo da tempo. Quando è venuta la luce un bambino di dieci anni si è alzato cercando subito con gli occhi suo padre, che si era dovuto sedere lontano dal figliolo per la grande quantità di spettatori, puntandogli contro un dito si è messo a gridare: « Papà, hai visto che non volevi venire! ». Il padre non avrebbe voluto andare a vedere *Hulot* e il figlio di dieci anni c'è voluto andare. Consideriamolo un apologo e lasciatemelo usare per finire la mia chiacchierata, che cioè l'invito viene dai giovani, l'invito al neorealismo, che è il solo movimento dietro al quale ci possiamo incamminare tutti, ciascuno con una speranza un pò diversa dall'altro, se volete, però con una speranza base, che è quella di svolgere davvero una nuova esperienza che ci convinca a considerarci responsabili in concreto. E infine, non credete che tutto questo laboratorio non serva anche alle altre forme di cinema, anche a quelli non neorealisti, in quanto sono svegliati di notte come i frati per sentirsi dire: avvicinati alla realtà.

Cesare Zavattini

Neorealismo e realtà italiana[1]

Per definire i limiti, i caratteri e studiare gli sbocchi e le prospettive del neorealismo italiano è necessario risalire alla storia del nostro cinema al suo passato recente e lontano. Ma io non vi annoierò con una esposizione dettagliata di questa ricerca storica che io credo sia necessaria per aver chiara la situazione di oggi. E' una ricerca, è un criterio di analisi che, del resto, molti di noi seguono da anni, addirittura dal '42-43, di pari passo col nascere delle prime opere, e il criterio che io personalmente credo di avere seguito decine di volte in articoli o conferenze, che ho ribadito nell'incontro di Perugia di 3 anni fa e nel convegno sul cinema italiano organizzato l'estate scorsa dal Circolo Romano del cinema. Per di più, per chiarire, a me stesso prima che ad ogni altro, il processo di sviluppo e le caratteristiche del nuovo cinema italiano mi sono sforzato, studiandolo, di allargar lo sguardo a tutta la sua storia, e il risultato è stato proprio un primo tentativo di storia del cinema italiano, un libro, appunto, uscito in questi ultimi mesi. Poichè è proprio con voi che periodicamente mi sono incontrato, penso sia inutile partire da così lontano. I pericoli di involuzione e di crisi che minacciano il nostro cinema sono troppo seri, oggi, perchè ci si possa permettere di parlare a lungo e di fare dell'accademia. Vorrei riprendere il discorso al punto in cui fu lasciato a Roma. La discussione di Roma avrà un seguito, nelle prossime settimane, con un grande dibattito sulla censura, e nel lavoro più generale che il Circolo del Cinema Romano ha intrapreso specialmente in previsione della formulazione della nuova legge sul cinema.

Ma bene hanno fatto gli organizzatori del convegno di Parma ad insistere sull'aspetto teorico del problema. E' bene che una volta per tutte si vada sino in fondo, senza remore, a misurare l'ampiezza, il respiro, le esigenze del movimento neorealistico.

Sarebbe veramente un peccato, domani, accorgersi di aver chiesto troppo *poca libertà*, per esempio, ed accorgerci che siamo stati poco coraggiosi nel guardare in noi stessi, che ci siamo insensibilmente adagiati in una retorica e ci siamo arresi. Il realismo non è stato e non sarà mai un prodotto di spontaneità. Anzi più andremo avanti e più avrà bisogno dell'ausilio della ragione, delle armi lucenti dell'intelletto per farsi largo

(1) Relazione al *Convegno sul neorealismo* - Parma, 3-4-5 dicembre 1953.

in quel bosco della realtà, in quella selva della vita di cui parla Zavattini nelle sue tesi sul neorealismo. Un punto di riferimento, dicevo, dunque per portare in avanti il dibattito sul neorelismo è senz'altro il convegno di Roma. Si ebbero tre relazioni che furono abbastanza rappresentative delle correnti di idee secondo le quali il nostro cinema viene giudicato.

Quella di G. L. Rondi si può riassumere in queste parole:

« La conclusione. Un cammino del cinema italiano non è possibile « tracciarlo per evidenti motivi di conseguenza estetica. Possiamo par- « lare di itinerario poetico di singoli autori, non già di evoluzione o di « involuzione del cinema in cui fioriscono, dato che, per ciascuno di « essi, il diagramma è diverso; ed è giusto, ed è ovvio che sia così. Questo, « si intende, sino ad oggi. Per il domani non ci sembra lecito azzardare « alcuna ipotesi. La risposta è agli autori e a quello fra di essi che è « vero poeta e nella cui ispirazione nessuno può leggere. Chi è vero poeta « troverà sempre modo di esprimersi, nonostante tutto. Chi non lo è ri- « marrà quello che è e come tale verrà giudicato oggi e domani. La serra « dei poeti non si è mai potuta coltivare in nessun giardino del mondo ».

Molti critici potranno esprimersi con parole diverse, ma potranno riconoscersi in queste formulazioni di Rondi. Saranno coloro i quali, appunto credono fermamente nell'assoluta spontaneità e miracolosità (perdonate la brutta parola) dell'arte. Essi non trovano legittimo lanciare l'allarme perchè oggi non si tratterebbe di crisi generale del cinema italiano, ma di crisi, differente in ognuno dei vari artisti. e quindi, in definitiva, di benefica chiarificazione. Essi non si domandano se per caso questa crisi rifletta quella di tutta la società e presuppongono un artista legato al proprio tempo solo superficialmente ma di interpretazioni. In questo modo si finisce per vedere nell'artista un essere al di fuori della realtà. Ora non è detto che sia impossibile l'esistenza di artisti scarsamente legati alla realtà. Ma artisti di questo genere sono sempre legati ad una poetica crepuscolare intimista e naturalista e non sono certo gli artisti di cui ha bisogno il cinema italiano per pagare il suo debito verso la cultura italiana. Se la grandezza dell'arte si misura col tempo è giusto « lasciar fare agli artisti »? E assistere troppo passivamente a certe loro crisi e non guardare se per caso queste loro crisi siano solo apparentemente spontanee, e non sia il caso invece di aiutarli ed illuminarli? Di questo stimolo morale era piena la relazione di Fernaldo Di Giammatteo, che si preoccupava di vedere quali rapporti legassero attualmente la società Italiana e i cineasti italiani, e basava il suo giudizio estetico e azzardava le sue previsioni sul metro della validità di questi rapporti. Anche la relazione Di Giammatteo mi sembra rappresentativa tra tutte una corrente critica e perciò la riassumo.

Accettando il termine involuzione per definire in linea generale l'attuale fase del cinema italiano, Di Giammatteo cercava di vedere l'aspetto positivo di questa fase (della quale portava, come testi più significativi i film di Soldati e Antonioni) nella relazione abbastanza stretta che ricorreva tra l'apparire di questi film borghesi e il riaffiorare della borghesia italiana sul piano della storia. Le conclusioni erano piuttosto rassegnate:

« Pensiamo che in un momento come il nostro — mentre tante circo-

« stanze convergono nel mettere in rilievo questo affermarsi della menta-
« lità borghese in ogni strato della vita italiana — la nuova strada valga
« la pena di essere tentata.

« Del resto, è l'unico spiraglio che rimane aperto nell'attuale stasi
« del cinema nazionale. L'esperienza storica del neorealismo può dirsi
« terminata in questo senso: che ha aperto gli occhi ai nostri uomini di
« cinema e che ha insegnato loro a guardare la realtà in tutti i suoi atteg-
« giamenti e in tutte le sue sfumature. E' stato una scuola di vita più che
« una scuola d'arte. Da essa potranno nascere numerose correnti, una diver-
« sa dall'altra, ed ognuna indirizzata verso un particolare settore o verso
« la ricerca di particolari stili espressivi. Ha permesso, ed ha potentemente
« favorito la creazione di alcune opere d'arte. Oggi questo non accade più,
« per una serie di fenomeni (pratici e spirituali) che abbiamo cercato di
« illustrare. Potrà ancora accadere domani quando vi sia un'altra volta
« una perfetta coincidenza fra le esigenze storiche della società e i modi
« espressivi degli artisti. Il tentativo « borghese » potrebbe favorire una
« nuova forma cinematografica in cui la coincidenza fra la realtà e la
« espressione artistica della realtà nuovamente si verificasse. Sia ben chiaro
« che non attribuiamo ad esso alcuna importanza rivoluzionaria, quale
« poteva avere il neorealismo della prima fase. Rappresenta soltanto una delle
« molte direzioni verso le quali il cinema italiano potrà incanalarsi e verso
« le quali sarà ancora possibile fare del realismo. In ogni modo, però,
« esso è l'unico elemento positivo che oggi riusciamo a scorgere nella nostra
« situazione. Per questo abbiamo ritenuto necessario metterlo in rilievo ».

Tutte le strade dunque sono aperte. Ma quali speranze di seguire queste strade se la società pare avviarsi ad una fase di conservazione o per lo meno di sistemazione che Di Giammatteo sembra accettare anche se col rimpianto di tempi più eroici? Ci sarebbe da vedere se è legittimo considerare fatale questo processo di segmentazione della realtà italiana o non sia piuttosto un'immagine un po' passivamente rispecchiata della situazione attuale.

E visto che si comincia a parlare di un rapporto con la realtà, bisogna cominciare a riconoscere intanto i termini esatti di questa realtà che ci circonda in modo da saperci condurre nella scoperta di essa, nell'individuazione del suo vero profilo e nel suo vero movimento, e sapere, critici e artisti, quando ci troviamo di fronte a un fatto realistico e non piuttosto a un fatto naturalistico.

Poichè la tendenza predominante di questo dopo guerra, in reazione a tanta retorica del ventennio, a tanto formalismo subito o accettato in anni in cui il meglio che si poteva fare era l'astenersi dalla realtà, ignorare la storia, poichè, dicevo la tendenza predominante era a tinta realistica, era logico che in questi anni gli antirealisti si travestissero secondo la moda. Oggi bisognerebbe far sì che questo non fosse più possibile. E' giunto il momento di mettere le carte in tavola e di presentarsi per quelli che è. Se si vuole alzare la bandiera del misticismo e di un ritorno alla fede, la si alzi con onestà e con la forma che a questo contenuto si compete, non mistificandola in un linguaggio naturalistico come accadeva

per es. in « Cielo sulla palude » o « Stromboli ». E d'altra parte se, con un impegno critico che noi per primi riconosciamo nobile ma che si riconosce limitato come in Antonioni o in Soldati per dover passare con fatica tra quegli spiragli — così li definisce Di Giammatteo —, che ancora ci sarebbero consentiti, si parli di intimismo, di crepuscolarismo, di naturalismo, ma non di realismo. Oggi non sono più possibili *tante* forme di realismo. Non creiamo troppe giustificazioni ai nostri imbarazzi.

Possono esistere nel corso dei secoli, dei decenni, varie forme di realismo, dal realismo, chiamiamolo così medioevale di Dante a quello borghese di Tolstoi, a quello socialista che abbiamo cominciato ha intravvedere in certi film sovietici. Ma non si può dire che oggi in Italia possono sussistere tante forme di realismo, un realismo più sociale, un altro più borghese, un terzo più psicologico e così via. Si ricreerebbe così l'equivoco del neorealismo e si isterilirebbe la ricerca realistica più vera che non è quella condotta settore per settore del corpo sociale ma ricerca del tipico, che rappresenti, pur nella sua particolarità l'insieme delle strutture e degli aspetti della realtà nella loro dialettica. Riconosceremo arte solo nel realismo? No appunto, ma certo vedremo nel realismo o nelle opere che tendono al vero realismo una forza artistica più impetuosa, un calore di convinzione più pieno, una maggiore popolarità, e le preferiremo alle altre perchè in esse ci sarà più facile riconoscerci, senza peraltro dire che altre opere, interessate a frammenti della realtà, siano non arte.

La società italiana, si dice, ha smorzato i suoi contrasti. Bisogna ispirarsi alla vita, ma questa vita non è più quella del dopo-guerra, non ha più la temperatura del dopoguerra. Ma è vero tutto questo? Non è giudicare secondo schemi? Non è ricadere in una concezione catastrofica della storia, secondo la quale con la regolarità di un moto penisolare, a periodi di lacerazioni seguirebbero fatalmente periodi di assestamento, e noi oggi ci troveremmo in uno di questi momenti per cui è del tutto naturale che al realismo sociale segua un realismo a tinte più tenui?

Ma dove si fonda questo giudizio della realtà italiana? Certo, c'è un grande sforzo da parte degli strati cristallizzati della società italiana, quelli condannati dal risorgimento e che la guerra di liberazione avrebbe dovuto definitivamente liquidare, per riprodurre nel corpo della società italiana un nuovo processo di cristallizzazione e di involuzione... ma dov'è l'attenuarsi delle tinte e dei contrasti? Le contraddizioni che la società italiana non è riuscita a risolvere nemmeno dopo il Risorgimento, le gravi tare tradizionali che hanno dopo la liberazione ostacolato il cammino del nostro paese, l'eredità pesante di errori che nemmeno la fondazione di una repubblica è riuscita a liquidare, l'incubo di nuove guerre, l'incertezza dei disoccupati, gli innocenti che stanno in carcere 10 anni e poi all'improvviso si scopre che *non avevano commesso il fatto* e i generali collaborazionisti che escono dalla galera perchè *il fatto* lo hanno commesso ma per *disciplina*: sono, tutte queste, realtà che non esistono, o sono proprio esse i sintomi di una situazione che non è assolutamente da riconoscersi entro quel profilo di normalizzazione che fatalmente avrebbe dovuto succedere allo sconvolgimento del primo dopo guerra? Io non credo questa situazione si

debba definire normale. Anche i più insensibili di noi l'avranno giudicata anormale e densa di contraddizioni e gravida di problemi il giorno in cui per esempio furono arrestati i nostri amici Renzi e Aristarco per aver osato gettarvi uno sguardo. Si dirà, cominciamo a parlare di politica: ma non è proprio l'estrema politicizzazione uno dei caratteri fondamentali della realtà italiana? E' proprio questa riserva a chiamare le cose con i loro nomi, a frenarci da troppo tempo.

I protagonisti di « Roma, città aperta » parlavano di politica prima di morire ma perchè quella discussione non era fredda e accademica? perchè non era propaganda? perchè quelli non erano partigiani qualsiasi, erano partigiani, resistenti *italiani* e partecipare alla resistenza *in Italia* era fare un atto politico, era partecipare al processo di rinnovamento della società italiana; e il valore realistico di « Roma, città aperta », opera che ancora oggi resiste, non è tanto nell'aver portato la macchina nelle strade quanto nell'aver intuito in maniera piena, dialettica, la realtà della resistenza italiana, e cioè tutta la realtà italiana in un suo momento di crisi.

In nessun paese del mondo il dibattito politico è così vivo come nel nostro paese; percentuali altissime di votanti, una decina di milioni di italiani si dichiarano favorevoli ad un orientamento socialista. Tutto questo, cari amici fa parte della realtà, si voglia o non si voglia. Sia pure per combatterlo, le pagine dei giornali sono piene di una parola: comunismo. D'altra parte se c'è una fabbrica che minaccia di chiudere, come in questi giorni a Firenze, il Vescovo e i comunisti, i liberali o i democristiani alzano insieme una voce di protesta. La stampa delle organizzazioni popolari fa arrivare l'eco di quello che succede nel mondo in piccoli paesi sperduti della cui esistenza ci accorgiamo quando li travolge un'alluvione, ma nei quali alla sera 20 analfabeti si raccolgono intorno a un bambino che sa leggere e che sillaba le ultime novità minacciose sulla bomba all'idrogeno, o il bollettino della fabbrica del nord occupata dagli operai e magari anche l'intervista con De Sica che vorrebbe fare un film sul meridione, ma la censura non glielo lascia fare.

C'è traccia di tutto questo nel cinema italiano di oggi? Direte: la censura ce lo impedisce, molti di noi vorrebbero fare dei film sugli analfabeti o sul generale traditore, sui soldati italiani in Grecia o sulla Pignone, ma non possiamo farlo. Ma si può portare in ballo la censura quando si tenta appena definire — e questo è intanto una cosa importante — la natura del realismo? O la rimanderemo per sempre questa definizione e ci accontenteremo di piccoli surrogati, di realismi prefabbricati e già commisurati ai limiti che si sono posti per avere l'illusione che, all'interno dell'opera noi siamo liberi? E per consolarci dovremo continuare a definire realisti film che non lo sono, e a immaginare una realtà come non è?

E' giunto il momento, anche per noi che abbiamo propugnato un realismo avanzato, di guardarci in faccia e dircele sinceramente queste cose, per non lasciare perdurare l'equivoco che è stato alla base e continua a stare alla base anche dei film più coraggiosi.

Qualcuno dirà: voi vedete nell'arte esclusivamente uno strumento di critica e nel cinema un mezzo per illustrare soltanto miserie e dolori degli

strati più infelici della nazione: e anche questo non è vero, seppure è vero che la grande arte è stata sempre critica di costume anche quando, e lo sappiamo tutti che accade molto spesso, gli autori erano, come uomini, conformisti; e non si può dire che oggi la critica non sia utile. Noi diciamo che è realistica l'opera — l'opera di oggi in Italia — che chiama le cose con il loro nome, anche se questo è un nome politico, l'opera che si può interessare al destino del povero ma non in maniera pietistica, e si può interessare alla vita del borghese purchè non lo guardi come componente di un tranche de vie, come un animale a sè stante. Può essere realistico il film in costume, il film di guerra, e tutto quello che volete. L'importante è che il *contenuto sia realistico* e che l'opera colga il tratto tipico e non il tratto eccezionale, transitorio e mostruoso. A chi si accontenta dell'aneddoto, del popolaresco, della descrizione violenta e naturalistica, a chi ripiega nel mistico, noi possiamo riconoscere il diritto di accontentarsi dei limiti entro i quali il cineasta è oggi costretto a rimanere.

A chi propugna una poetica realista bisogna dire con chiarezza che è ora di fare un passo avanti. Riprendere in mano i testi, cioè rivedere i film di questo dopo guerra e vedere ciò che in essi è propriamente realistico e ciò che è cascame naturalistico, piatto verismo, folklore, o indubbia predisposizione verso poetiche lontane dal realismo; vedere l'uomo, l'ambiente, la storia come sono stati trattati. Questo per quanto riguarda il passato: per quanto riguarda la situazione attuale elevare il dibattito sul piano della polemica spicciola. Questo cosa significa? Significa riconoscersi parte della realtà italiana attuale così come essa si configura nel suo contenuto politico sociale storico e su questa linea essere all'avanguardia, non alla retroguardia.

Cioè non aspettare che le classi dirigenti ci concedano il diritto di interpretare la realtà ma dare ancora più forza a questa realtà entrando nel suo processo vivo, nel suo sviluppo, approfondendone lo studio con consapevolezza storica, e direi proprio realistica, cercando di dargli ancora più coscienza. Solo con questa consapevolezza storica e totale della realtà italiana, accertata nei suoi termini anche politici, è viva e suscettibile di sviluppi, per esempio la poetica zavattiniana, che abbiamo vista espressa nelle tesi pubblicate su « Emilia ». Senza questo presupposto infatti a chi servirebbero? Se quelle tesi sono vive per Zavattini è perchè noi sappiamo chi è Zavattini, e cioè perchè sono una poetica. Trasferite sul piano teorico, debbono presupporre in chi se ne fa uno strumento per aggredire la realtà, una preparazione, una coscienza realistica nel senso più largo che dicevo, cioè in senso storico. Altrimenti è come mettere una bomba nelle mani di un bambino. Bisogna usarle sapendo che siamo, dove siamo, in che anno siamo, e cioè in Italia nel 1953, cioè un paese con questi partiti, con questa determinata borghesia etc. etc.; e poi, quando fissiamo il primo piano del contadino o del borghese o dell'operaio, far sentire che in esso sta circolando veramente la realtà del nostro paese, e quindi renderlo tipico.

Certo tutto questo non è facile, si tratta di dar forma e di collaborare al chiarimento di un processo storico quale il nostro paese ha attraversato

forse soltanto all'epoca in cui i comuni balzarono sulla ribalta della storia, o nei momenti più accesi del risorgimento.

I rapporti tradizionali tra le classi, stanno attraversando un periodo di rovesciamento, si pone in ogni settore della vita sociale e culturale il problema del passaggio definitivo della Direzione della vita politica, culturale, sociale, dalle mani dei vecchi ceti dirigenti in quelle delle classi popolari.

Questa crisi, piaccia o non piaccia, la si voglia favorire o cancellare, non può essere ignorata, non può essere vista con la sostanza di una vera arte realistica, le opere di questi anni sono state realistiche in quanto hanno riflesso ed espresso i termini di questa crisi.

E questo travaglio noi lo viviamo nello stesso momento in cui in tutto il mondo, per l'umanità intera, si pone — e lo sappiamo dalla radio, lo leggiamo sui giornali — un problema di vita o di morte.

Questa è secondo me, la temperatura del mondo attuale, questo è l'interrogatorio drammatico che ci pone la realtà.

Rispondere è lavorare per lo sviluppo del nostro realismo.

Carlo Lizzani

Il neorealismo nei film di guerra [1]

E' noto che il nostro cinema del dopoguerra ha rovesciato molte carte della passata ventennale rettorica. Ha voluto guardare dietro la facciata: una rivolta semplice, elementare. Prima si rappresentava — abbiamo visto con quali risultati — tutto ciò che pareva lucido, glorioso, ottimistico. Adesso era venuto il momento di cambiare il punto di vista, di mettersi dalla parte delle miserie, per scoprirne le ingiustizie. Forse la verità stava in mezzo a queste cose poco gloriose, troppo dimenticate.

A provocare il rovesciamento è stata la guerra. La guerra perduta, riscattata dall'insurrezione finale.

Il contraccolpo, la reazione ad una rettorica fallimentare, ha creato una nuova base di partenza, che ha permesso di scoprire la disastrosa situazione economica di larghi strati sociali.

Ma la ricerca, se ha potuto progredire sul piano della denuncia, si è invece fermata quando doveva incominciare ad affrontare i problemi. Alcuni, fondamentali: il problema religioso, quello del matromonio, il problema della distribuzione della ricchezza, il problema della burocrazia e delle leggi, il problema stesso della guerra.

Ecco: noi abbiamo fatto una tragica e complessa esperienza di guerra, eppure in questo campo non c'è stato alcun segno di novità. A parte pochi film partigiani più o meno riusciti, noi abbiamo finora guardato la guerra con la vecchia mentalità e con la vecchia rettorica.

I titoli di questi film sono noti: « Il caimano del Piave » « Carica eroica », « Penne nere », « I sette dell'Orsa Maggiore », « La pattuglia dell'Amba Alagi » ecc. Tutte opere di nessun valore artistico, impostate sullo schema — che fu accettato anche dal fascismo — della celebrazione della guerra attraverso l'esaltazione degli atti di valore dei singoli o di reparti. Nessuna indagine nuova, nessuna interpretazione storica, nessuna voce di condanna soprattutto nei riguardi di una guerra che la nazione ha rifiutato nelle sue ragioni, anche attraverso gli articoli della sua carta costituzionale.

Ora, c'è da chiedersi perchè il rovesciamento operato dal nostro cinema migliore in altri campi non è ancora potuto avvenire proprio nei confronti di quel fenomeno storico che ha mutato le condizioni generali della nazione.

(1) Relazione al *Convegno sul neorealismo* - Parma, 3-4-5 dicembre 1953.

Non bisogna dimenticare che la guerra di cui vorremmo parlare in altro modo, fu la guerra fascista. Anche il fascismo è uno degli argomenti pressocché intoccabili. Diamo per buone le ragioni che spiegano questa cautela con la necessità di non muovere, ancora per un poco (ma quando verrà il momento?) una materia troppo scottante. Forse la causa vera sta nel fatto che gran parte dell'apparato statale è ancora in mano dei vecchi uomini e delle vecchie forze dominanti.

Ma c'è una mentalità che opera il freno e stabilisce il tabù intorno ai discorsi sulla guerra. Poiché ne abbiamo fatto esperienza in recenti polemiche, cercheremo di ricostruirla nei suoi elementi più tipici, ridandoli in modo elementare, così come può raccontarli e farli suoi l'uomo della strada.

Essa fa parte del concetto che la guerra è fatale, nella storia degli uomini.

Noi siamo predestinati alle guerre, le guerre ci saranno sempre.

Di una simile concezione, oggi, sono depositari soprattutto i ceti militari, coloro che esercitano il mestiere delle armi.

Se la guerra è fatale, ci sono alcune ragioni complementari che impongono il sacrificio della vita ai cittadini e l'esaltazione delle tradizioni eroiche.

Prima ragione è la *patria*. La patria è la comunità che raccoglie tutti i cittadini intorno alle tradizioni, alla cultura dei padri; essa è il luogo dei nostri natali; è la bandiera. Perciò la patria va difesa ed esaltata. Ce lo hanno insegnato a scuola.

Seconda è la *religiosità* della guerra, consacrata dal sacrificio dei caduti, che esigono un incondizionato rispetto poichè la morte ha reso inviolabili le loro azioni.

C'è poi un terzo lato, eminentemente tecnico, che richiede la formazione e la tutela di una tradizione militare.

Poichè la guerra è fatale e poichè essa, col suo fondo religioso, viene fatta al servizio della patria, occorre tenere sempre desti lo spirito eroico e le capacità di sacrificio dei cittadini. Allora si presentano le forze armate come strumento, con un suo patrimonio culturale, al servizio della patria, indipendentemente dalle varie politiche dei ceti dominanti la patria, che non interessano. E un simile patrimonio culturale non va toccato nè discusso anche perchè forze caratteristiche dello strumento militare sono la disciplina e la gerarchia.

La disciplina è imposta dalle necessità dell'azione. La guerra, per essere ben condotta, deve diventare azione decisa. Il dubbio ritarda l'azione.

La disciplina impone un sistema pressocché dittatoriale, esercitato attraverso la gerarchia. Per conservare il prestigio della gerarchia bisogna presupporre una sua infallibilità, sempre più forte man mano che si sale verso i gradi più alti.

Perciò disciplina, gerarchia, dubbio e libera discussione non vanno d'accordo.

La tradizione militare, l'esaltazione gelosa degli eroi, la difesa del sacrificio dei morti, rafforzano l'organismo dando al mestiere delle armi un carattere di missione, facendolo diventare un elemento sacro, per un fenomeno sacro, come la guerra, che è inevitabile.

Una simile concezione ha una sua logica interna, abbastanza salda. Essa risponde coerentemente ad un certo modo di concepire i problemi della società.

Ma che cosa è successo perchè anche l'uomo della strada, pubblicamente o in privato, sentisse il bisogno di manifestare qualche dubbio, qualche ragione polemica?

E' successo che l'Italia ha fatto una guerra di conquista e l'ha persa con gravissime rovine.

Le vittorie, com'è ovvio, rafforzano le concezioni di coloro che le hanno promosse. Le sconfitte inducono a ripensare tutto, a cercare di capire.

La prima reazione psicologica degli sconfitti è naturale. Poiché la guerra, coi suoi disastri, coi suoi morti, coi suoi sacrifici inutili, ha profondamente deluso, diventa logicamente un'esperienza da non ripetere.

« Basta con le guerre » è del resto il grido unanime di tutti i dopoguerra, persino di quelli che seguono le vittorie.

Non è vero — si pensa — che le guerre debbano essere fatali. Non è possibile che esse gravino come una condanna inevitabile. Non lo si vuole credere, non deve essere così.

Se crolla il concetto di fatalità della guerra si ricordano più facilmente, fra l'altro, i suoi massacri, le sue ingiustizie. C'è una ragione psicologica. E' questa: durante la guerra, per chi la combatte, lo spettacolo delle paure, delle rovine viene continuamente giustificato da una constatazione: « è la guerra " si dice ". Cosa farci, deve accadere, accade in tutte le guerre ». Si crea così una specie di inibizione della memoria che induce a dimenticare gli errori. Coloro che credono nella fatalità della guerra dimenticano assai facilmente gli orrori della guerra, le esperienze tragiche e rivoltanti fatte in quel periodo. Così finiscono per ricordare soltanto il lato eroico, che serve all'autoesaltazione ed insieme alla consolazione, in vista della vittoria.

Ma noi, oltre tutto, abbiamo perso. Abbiamo fatto una guerra e ci siamo accorti, fra l'altro, che era una guerra ingiusta. Ce ne siamo accorti perchè i vincitori ci hanno imposto di conoscere dettagliatamente le loro ragioni. Se avessimo vinto forse non ci saremmo nemmeno occupati delle ragioni degli sconfitti: avremmo continuato a credere nelle nostre interpretazioni interessate.

Scoprendo le ragioni degli altri abbiamo dovuto concludere che la nostra era una guerra sbagliata, la quale nasceva — per nostra iniziativa — da un'estensione colpevole del concetto di patria, dal nazionalismo più irresponsabile, che portava ad aggredire altri popoli.

Allora l'impiegato, l'operaio, l'uomo comune cominciano a porsi un problema molto semplice. « Servire la patria ». Ma è possibile servire la patria anche quando una politica sbagliata — che nel nostro caso era imposta dalla dittatura, con tutte le suggestioni, con tutti i modi che la dittatura possiede per convincere l'opinione pubblica — offende il principio più vasto di umanità?

E' legittimo servire ciecamente la patria anche quando un simile servizio comporta la sopraffazione di altri popoli?

Non basta: a vantaggio veramente di chi fu presa l'iniziativa di guer-

ra? Forse a vantaggio di una minoranza che pensava soltanto ai propri interessi. Ma allora che cos'è la patria se il concorso di tutti i cittadini può servire soltanto agli interessi reali di una minoranza?

E' inevitabile, come vedete, che l'attenzione si sposti. Non si può ricordare soltanto la guerra. Bisogna parlare piuttosto delle sue ragioni. E' più urgente. E' più utile.

Bisogna vincere l'apparato religioso che la circonda. Gli eroismi, i sacrifici, i morti non possono essere la barriera mistica che si pone davanti al ragionamento: proprio perchè il ragionamento serve ad evitare nuovi lutti, nuove sciagure, o almeno a renderle meno probabili.

Del resto sono proprio i morti, gli amici, i familiari caduti, che ci fanno sentire la guerra come una esperienza che dolorosamente ci appartiene, anche oltre le nostre personali avventure.

Ci appartiene l'esperienza di guerra e ci appartengono le forze armate. Perché le forze armate siamo noi, gli uomini comuni, quelli che pagano e che hanno diritto di discutere ciò che pagano.

Nell'ultima guerra abbiamo eseguito gli ordini senza discutere ed abbiamo perso. Ce n'è abbastanza perché ora sorga la voglia di discutere, perché un'esigenza di un'autentica democrazia, nata dal basso, scuota l'edificio gerarchico, fondato su strutture fin qui troppo indiscutibili.

Tutto ciò del resto si accompagna ad un profondo rivolgimento civile che tende ad abbattere i residui medioevali. Gerarchia e disciplina son necessari. Ma prima della gerarchia e della disciplina c'è un tempo che va riempito con la convinzione pubblica della loro legittimità. E' il tempo di pace: quello che, tra l'altro, oggi permette di scoprire come nell'ultima guerra una preoccupante impreparazione tecnica non fornì ai soldati i mezzi sufficienti per la loro difesa. Ed è un segno di civiltà il constatare che ci sono cittadini i quali vogliono preoccuparsi anche di questo, abbandonando le posizioni che lasciavano tutte le cose della nazione in mano all'arbitrio delle caste.

Simili fermenti di polemica e di rinnovamento, che è facile scoprire, disordinati o più ricchi, nei discorsi della gente comune, si prestano alle obiezioni che la concezione tradizionale più sopra descritta lasciano immaginare.

A tali obiezioni se ne aggiunge una definitiva: quella dell'onore nazionale. Perché — si dice — dovremmo raccontare i nostri errori, quando gli altri ne hanno fatti di simili nei nostri riguardi? Perché non raccontare gli errori degli altri?

Non sembra nemmeno di appartenere ad un paese di tradizione cristiana. Infatti è evidente che proprio il cristianesimo ci ha insegnato a cominciare da noi stessi.

La dignità della nazione, difesa secondo il concetto dell'orgoglio a costo della menzogna, è un prodotto della rettorica nazionalistica. Invece la dignità della nazione va difesa secondo il concetto della verità e dell'autoaccusa anche a costo della propria momentanea umiliazione.

Ma perché — si ribatte — dobbiamo essere i primi, tanto nobili ma ingenui, accusatori di noi stessi, quando gli altri non lo fanno, nè l'hanno mai

fatto verso se stessi? Evidentemente l'esempio degli altri non conta. Ma è soprattutto una menzogna che gli altri non l'abbiano mai fatto.

A proposito dell'ultima guerra e dei danni dell'occupazione militare, basterebbe citare, fra i documenti più vivaci, un libro, « La Galleria » di John Horne Burns, un ufficiale americano il quale descrive il soggiorno delle truppe alleate a Napoli con la continua tendenza a screditare la propria parte a vantaggio dei napoletani.

Il Cinema straniero è abbastanza ricco di opere contro la guerra, di rappresentazioni critiche della propria azione militare. Charlie Chaplin è, come al solito, in testa a tutti, col suo straordinario « Monsieur Verdoux ». Ma come non citare « Niente di nuovo sul fronte occidentale » di Milestone, « Westfront 1918 » di Pabst, « No man's land » di Trivas, « La grande illusione » di Renoir, per giungere a certi film americani recenti come « Bastogne », « I forzati della gloria » di Wellman, « Salerno ora X » di Milestone, « From here to eternity » di Zinnemann; film come l'inglese « Mare crudele ». La verità è che una delle poche cinematografie che non abbiano esempi in tal senso è proprio quella italiana: la cinematografia di un paese dove, in realtà, non è stato ancora possibile vedere un film come « Niente di nuovo sul fronte Occidentale ».

Una situazione migliore, a casa nostra, esiste nel meno pericoloso campo della letteratura. A parte i molti memoriali di generali ed uomini politici, la guerra recente ha indotto vari scrittori a raccontare, in senso critico, esperienze di vita militare. I più violenti nell'attacco sembrano essere l'Indro Montanelli di « Qui non riposano » e Curzio Malaparte. Ma esistono anche ottimi scritti come « Il deserto della Libia » di Mario Tobino, « Il sergente nella neve » di Mario Rigoni Stern, « Il diario di un soldato semplice » di Raoul Lunardi, « La banda di Döhren » di Pietro Sissa, « Sagapò » di Renzo Biasion, tra quelli che conosciamo.

Sono anzi questi ultimi scritti e testimonianze che ci permettono di individuare un altro lato, interessantissimo, della nostra recente esperienza di guerra.

Il fascismo con la sua tragica megalomania, iniziò un conflitto che imponeva di combattere sui fronti più disparati di altre nazioni. Questa esperienza internazionale, fatta sulla spinta di riprovevoli sogni imperialistici, ha tuttavia portato larghe masse di italiani a contatto con altri popoli, dalla Jugoslavia alla Grecia, all'Africa, alla Russia, alla Francia, per continuare nei campi di concentramento della Polonia, della Germania, dell'India, degli Stati Uniti d'America.

E queste masse di italiani non hanno compiuto i loro viaggi di trasferimento come superficiali comitive di turisti a pasto fisso ed a giorni contati, ma con i compiti ben più gravi dell'occupazione militare, dell'organizzazione dei territori, dei rapporti politici, sociali, economici, psicologici con le popolazioni locali.

La guerra è stata — a questo modo — una prova della nazione, degli uomini comuni assieme ai loro capi, di fronte a problemi di civiltà prima del tutto sconosciuti. Essa ha quindi maturato un patrimonio di esperienze che attendono solo di essere raccontate e che nel campo dell'arte e della fantasia

forniscono materia abbondante persino ai fini dell'avventura e del romanzo.

Per giungere ad un simile risultato occorre naturalmente, come al solito, la libertà. Anzi, in questo caso ne occorre più del solito proprio perché si tratta di una materia che, per sfogarsi come si deve, rischia di toccare molti miti, di quelli più radicati.

Ogni esperienza di guerra conduce alla rappresentazione di almeno due lati caratteristici: quello glorioso, avventuroso, eroico e quello doloroso, amaro, macabro. Se non c'è la libertà, dove potranno sfogarsi le osservazioni, le reazioni, persino le cupe vendette di temperamenti come quelli di un Stroheim o di un Clouzot?Perchè non dovrebbe essere, anche il loro un contributo assai utile alla composizione di una storia dell'uomo e della vita, degli uomini d'oggi e della nostra vita?

E' tipica delle dittature la rappresentazione edificante del solo aspetto glorioso, ottimistico, sano — come si dice con un aggettivo terribilmente equivoco — delle cose.

Noi non viviamo, almeno formalmente, in una dittatura. Eppure, al cinematografo, nei confronti della guerra è permesso assumere soltanto l'atteggiamento vecchio, scaduto, tradizionale, con la più completa esclusione dei problemi nuovi che essa ha suscitato, delle nuove prospettive che essa ha aperto.

Poichè è legittimo pensare che questa situazione non nasce dal caso, ma nasconde un retroscena, dobbiamo chiederci che cosa difendono coloro i quali pretendono che si guardi la guerra — anche l'ultima guerra fascista — soltanto in un modo.

Se il retroscena dovesse rivelare un militaristico spirito di rivincita, non sarà fuori luogo ricordare che in tempi recenti quello stesso spirito di rivincita portò un'altra nazione, dalla sconfitta, attraverso il nazismo, ad una sconfitta, ancor più clamorosa e definitiva.

Noi sappiamo invece che la nostra libera ricerca aiuta la pace perchè serve ad abbattere i pericolosi miti della guerra, quelli che debbono essere smascherati nel loro aspetto tragico e incivile.

In testa al suo libro, il già citato « La Galleria », John Horne Burns ha messo, come un ammonimento, il grido doloroso delle «Troiane» di Euripide:

> « Come siamo ciechi noi,
> distruttori di città ».

E' un grido che va ricordato, soprattutto in questi giorni.

Renzo Renzi

Gli sceneggiatori del neorealismo [1]

Come nasce il film, e in genere l'arte? Nessuno potrebbe dirlo legittimamente. All'origine di « Roma, città aperta », vi fu l'immaginazione di Amidei, o quella di Rossellini? Forse i protagonisti potrebbero dirlo, se lo ricordano con chiarezza. Comunque, io che allora ebbi occasione di vedere Amidei diverse volte in relazione alla sua attività clandestina — egli fra l'altro dava rifugio ad alcuni fra i maggiori dirigenti della Resistenza — amo pensare che l'immaginazione sia stata dalla parte di Amidei, la volontà — e fu una volontà tenacissima, per il clima di generale sfiducia che aveva invaso allora la produzione — dalla parte di Rossellini. Permettetimi però un'osservazione distaccata, da storico: mai forse, nella breve storia del film, è stato più palese e diretto l'intervento di uno stato d'animo collettivo, la sua necessità di esprimersi, che ha trovato la sua più alta forma nel mezzo cinematografico. Come si spiega che, anni dopo, gli stessi uomini, in condizioni pratiche assai migliori, non abbiano più potuto ritrovare un'ispirazione così genuina e schietta, una volontà così nobile? E' che non si sono più posti a contatto profondo come allora con lo stato d'animo e le esperienze storiche di una popolazione.

Ho citato quel mio ricordo di Amidei — sono trascorsi ormai quasi dieci anni — appunto per far constatare come fosse diretta allora la comunione tra l'avvenimento, l'impegno morale e l'uomo, per una serie di circostanze che ben possiamo chiamare storiche. E' in questo senso che agiscono sostanzialmente gli sceneggiatori e i soggettisti del movimento neo-realistico nella cinematografia italiana. E' evidente che il loro lavoro è stato coronato ed espresso da quello del regista. Ma troppo esclusivamente finora, nell'esame del film e della sua portata, ci si è soffermati sulla personalità del regista, attribuendo ad essa ogni merito e ogni virtù dell'opera. Come nella storia dell'arte teatrale si è troppo sovente dimenticato l'interprete in favore del testo, così, nell'esame della produzione cinematografica, il copione viene molto spesso dimenticato, e non ci si possono perciò spiegare certe subitanee e mortificanti involuzioni. Sarebbe probabilmente molto complesso seguire l'elaborazione delle idee dei copioni di « Roma, città aperta » e di « Paisà ». E' noto che spesso Rossellini si serviva di una traccia, di un filo conduttore e non di un copione vero e proprio. Nei titoli di testa troviamo entrambe le volte i nomi di Sergio Amidei e Federico Fellini, oltre a diversi altri, che testimoniano un'elaborazione collettiva. E' un'epoca che si fa presente, che

(1) Relazione al *Convegno sul neorealismo* - Parma, 3-4-5 dicembre 1953.

parla in modo inequivocabile. E' anche la voce e il dramma di una generazione: un deciso atteggiamento di coscienza, che può sempre ripetersi, beninteso, e che allora mise gli artisti del cinema italiano direttamente a fronte della realtà storica.

Cesare Zavattini accenna assai di sovente nei suoi scritti più recenti alla trasformazione subita dalla coscienza e dal pensiero in quegli anni: e fu il dramma comune di tutto un popolo, il senso di un riscatto che si poteva finalmente attuare. Uomini come Amidei e Zavattini da una parte, Rossellini, De Sica, Visconti dall'altra, avevano vissuto in pieno l'esperienza del fascismo, cresciuto con la loro giovinezza. Sorgeva in loro ben presto una ribellione morale: ma una ribelilone, come nella maggioranza degli italiani, fatta più di scherno e di scetticismo, di fronda e di vaghe speranze, che di concreto atteggiamento. Finchè non intervennero gli avvenimenti storici con la loro tragica crudezza a far cadere le scaglie dagli occhi. Non potremo capire che ben poco del nostro film e di questa sua improvvisa e altrimenti inspiegabile fioritura, se non terremo presente che i suoi effettivi sceneggiatori e ispiratori furono le esperienze storiche finalmente vissute in prima persona dal nostro popolo. Esperienze che ebbero un profondo e ancora non sufficentemente approfondito contenuto morale, e che, moralmente beninteso, apparvero ben più complesse che non quelle della resistenza nei popoli slavi o nel popolo francese, che non avevano dietro di sè l'esperienza fascista. La resistenza fu nel nostro paese un vero e proprio movimento rivoluzionario. E come alla grande rivoluzione sovietica si accompagnarono i film rivoluzionari di Eisenstein e di Pudovkin, così da noi i valori morali della resistenza si produssero in alte opere d'arte, perchè anche quei film che non s'ispirano direttamente alla resistenza, sono nella loro elaborazione morale, la risultante diretta e rivoluzionaria di questo moto storico. Voglio con ciò sostenere che oggi non è più possibile fare altrettanto, perchè il movimento storico non è così evidente e chiarificatore come allora? Qualsiasi situazione è suscettibile di trasfigurazione artistica. Intendo con ciò diminuire il merito dei nostri artisti? Neppure: perchè senza di essi, di questo movimento storico non si sarebbero avute certamente queste eco, questa memoria così ammonitrice ed esemplare per la coscienza. Qui si tratta soltanto di spiegare ciò che è avvenuto, di averne una chiara coscienza, coscienza che permetterà di comprendere non superficialmente anche ciò che sta avvenendo attualmente. Uomini come Amidei e Zavattini potrebbero assai meglio di me descrivere compiutamente cosa avvenne allora all'interno della coscienza di ogni italiano. Oltre alle « Lettere dei condannati a morte », oltre a questi nostri film, ben poco è rimasto di vivo e diretto. Ma ognuno di noi porta indelebile nella memoria, anche se forse a volte piuttosto sepolto, quale fu l'impeto che ci spinse a combattere il fascismo, quali furono i nostri propositi e le nostre speranze: tutto ciò di cui noi possiamo ritrovare l'eco diretto o indiretto in « Roma, città aperta » e in « Sciuscià », in « Paisà » e in « Ladri di biciclette », ne « La terra trema ». Anzitutto una profonda unità nazionale, la caduta automatica di ogni privilegio e di ogni barriera, fra le classi e i gradi. Inoltre il senso preciso di essere tutti responsabili, in un modo o nel-

l'altro, di quanto stava succedendo, del male che minacciava di sommergerci. Ognuno portava con sè un margine di colpa, quindi ognuno aveva il dovere del sacrificio, e di non misurarne l'entità. E sembrava allora evidente che non si sarebbero ripetuti gli errori di prima, che non ci si sarebbe lasciati incatenare dalle dure strutture e convenzioni sociali, che avremmo dovuto rispondere di ogni nostro gesto secondo una norma morale in noi connaturata, e un nuovo senso della collettività. Si era formata spontaneamente una comunanza che non consentiva alcuna superiorità, una confidenza umana da cui scomparivano le finizoni, una fraternità reale, naturale, la possibilità di dissipare ogni equivoco, un anelito, come un respiro comune. Oggi che quell'epoca viene ricordata soltanto per imbastire processi, la ripenso spesso, e spero di non essere il solo. E' stata in un certo senso la nostra giovinezza: e sappiamo bene per l'uomo come sia triste abbandonare gli ideali della propria giovinezza. E' stata anche la splendente giovinezza del film italiano: una giovinezza che può trovare una sua maturità, che può continuare a vivere, a produrre la sua visione. Nonostante tutto, una continuità persiste. E come abbiamo dovuto a Sergio Amidei e in genere ai collaboratori di Rossellini quell'aver vissuto direttamente e profondamente un'epoca, aver colto gli accenti, le speranze e le sofferenze di un popolo, così dobbiamo, negli anni seguenti, riconoscere in Cesare Zavattini e in altri sceneggiatori che con lui e nello stesso ambito di espressioni hanno lavorato — cito per tutti Suso Cecchi d'Amico, Fellini e Pinelli — l'esigenza intellettuale e morale più alta del nostro cinema, la sua coscienza più matura, più reale, più direttamnte « storica ». Il lavoro di Zavattini è stato decisivo per portare il film italiano dall'evidenza così emozionante di Rossellini alla riflessione amara e poetica di De Sica, da una realtà percorsa dallo sconvolgimento storico ad una realtà dove le piaghe si fanno profonde, dove l'uomo è mortificato e cerca invano una liberazione.

La vita è fatta di personaggi. Ma Zavattini è un personaggio che ha questa singolarità: si serve dei suoi caratteri psicologici, per caratterizzarsi, per recitarsi. O meglio: ha visto sè stesso come personaggio, e si è servito di questo personaggio per farne il pernio del suo lavoro artistico. Gli sorge spesso il dubbio di non essere in realtà il personaggio che egli crede di essere e che egli dipinge nei racconti dei film, ora addirittura in un suo diario. All'inizio certamente pensava a tutto questo come a un giuoco, un gioco tenero e commovente, ma sempre gioco. Ora, forse la molteplicità delle esperienze e delle sofferenze conosciute, forse la naturale tendenza della maturità ha fatto sì che sia subentrato il moralista (del resto, nel senso positivo del termine) e un atteggiamento di pietosa comprensione che a volte rischia di avere le stesse compiacenze del divertimento di un tempo. Molto di tutto quello che Zavattini ha fatto, resta legato al suo tempo, come diretta testimonianza di un'epoca e dei suoi tic: in modo da divenirne un vero e proprio documento. E' l'ombra di una canzone, lo sguardo di una giovane donna, l'ombra dei suoi capelli (perfino nei suoi ultimi scritti, nel diario di questi mesi). Ciò è connesso a questo suo gusto — predominante — di esaminarsi, di studiarsi, di scoprirsi, e di una sincerità che fatalmente non arriva mai ad essere tale. Lo potete riconoscere, come personaggio, anche nei film:

Totò il buono (come vorrebbe essere), Umberto D. (come teme di essere o di divenire: per questo crea un fantasma che spera così di esorcizzare). In « Ladri di biciclette » e in « Sciuscià » la sua immaginazione si pone però anzitutto un puro compito obbiettivo, e lavora attorno a un tema esterno alla sua vita personale, allo scopo di offrire materia opportuna al regista, ad un regista che vive nel suo ambito psicologico come Vittorio De Sica. Questa volontà di osservazione e di riflessione sul mondo circostante, è poi ampiamente documentata non solo in gran parte del « Diario » che regolarmente Zavattini pubblica su « Cinema nuovo », ma particolarmente, sotto forma di « poetica », nelle dichiarazioni raccolte da Michele Gandin e pubblicate in « Umberto D. — dal soggetto alla sceneggiatura ». C'è stata insomma una netta evoluzione in questo senso, almeno nei propositi, ed è singolare come in una nota biografica posta in appendice a questo volumetto, non vengano citati i brevi romanzi della giovinezza. « Il compito dell'artista — egli dice — è quello di portare l'uomo a riflettere (e se vuoi anche ad indignarsi e commuoversi) sulle cose che fa e che gli altri fanno, sulle cose reali, insomma, lì precise come sono. Per me si tratta di una conquista enorme. Vorrei esserci arrivato molti anni prima. Invece ho fatto questa scoperta alla fine della guerra. Si tratta di una scoperta morale, di un richiamo all'ordine. Ho visto finalmente cosa avevo davanti e ho capito che tutto quello che si faceva evadendo dalla realtà era un tradimento ».

Le poetiche in genere sono pericolose. Si crede di aver compiuto un gesto in una certa direzione, invece lo si fa in quella opposta. Ma è chiaro che per Zavattini — e non solo per lui — la guerra segnò una svolta. L'esempio e il successo di Rossellini, gli avevano inoltre fatto comprendere in che forma questo trauma potesse tradursi in fatto cinematografico (è singolare come questa poetica zavattiniana possa dedursi da « Paisà » ancora più che da « Sciuscià ») e corrisponde a una determinata volontà di purificazione e di liberazione che in seguito alla guerra e al movimento di resistenza, venne pervadendo gli strati socialmente attivi della popolazione. E' in lui profondamente sincero questo slancio, o riappare dinanzi ai suoi occhi il personaggio? Inoltre: lodevolissimo senza dubbio, è poi effettivamente utile questo slancio? Certamente lo è stato ma, come spesso succede, soprattutto prima che egli se ne fosse reso conto, ed è molto più legato al suo atteggiamento umoristico di un tempo di quanto egli non supponga, tant'è vero che quest'umorismo risorge di continuo, nel suo dialogo e nella sua sintassi. La verità è che le cose reali si fecero luce in lui fino dal triste anteguerra milanese, da quel clima soffocato e disperato di vita, di una grande metropoli industriale che ne « I poveri sono matti » è così evidente al punto da prendere alla gola. Come dai poveri ragazzi e dal proletariato senza speranza del grosso agglomerato romano. Zavattini ha avuto il grande merito di sapere accogliere le eco dei movimenti storici in cui era coinvolto come uomo della strada, di volerlo vedere in luce: ma senza che lui se ne accorga, e magari proprio mentre meno lo crede e più si sbraccia a dimostrare il contrario, ecco talvolta frapporsi il suo personaggio, a togliere interesse, a sviare, a camuffare. Appunto quando De Sica è stato forte e lo ha fatto tacere, le facoltà del suo lavoro sono state genuine ed efficaci (così come quando agli

inizi del suo lavoro di scrittore, si confondeva con gli altri uomini naturalmente). Egli è stato un attento osservatore della vita e del suo corso storico, ha imparato ad ascoltare, a vedere senza veli. E magari, c'è anche dello umorismo: anzi, ce n'è tanto nelle cose, purchè il « personaggio » non intenda assumerle per propria consumazione, non reciti attraverso di esse. Com'è noto, non si presta fede a chi recita per proprio conto, o non sa comprendere cosa della propria abilità e sincerità sia davvero necessario agli « altri ». In Zavattini è così evidentissimo il contrasto nella nostra cultura da un secolo a questa parte, tra d'Annunzio e Verga, tra il desiderio di « indiarsi » o « santificarsi », e il comprendere la necessità di riferire senza scrupoli e senza limiti. Zavattini esprime storicamente la coscienza di strati piccolo-borghesi ai margini del proletariato — come nell'altro dopoguerra Pirandello — desiderosi di comprendere la natura della propria situazione come quella del prossimo, perchè hanno visto il rischio della loro esistenza, e vorrebbero fondarla su ragioni reali, direi su di un nuovo atteggiamento sentimentale, una nuova religiosità umana. E' sulla linea della riforma morale di Gobetti. La partecipazione non gli è agevole. Ma è chiara la volontà di comprendere e di allearsi con questo nuovo mondo che tenta di penetrare. Zavattini ha potuto davvero rompere a volte l'isolamento degli strati sociali, sa leggere anche negli occhi dell'estraneo, come avevano invano tentato di fare le creature di Pirandello. Si sono formati nuovi rapporti storici: ed egli ne è al centro. Esplica perciò, quando ha trovato una sintonia con De Sica e ha saputo ispirarlo, una sua funzione determinante (così come non sono tutte perse le sue parole dell'anteguerra): ha raccolto le voci di una vita popolare, pene e sorrisi, il senso di una condanna e il bisogno di una libertà, che dalla cronaca passano alla storia, in questo modo.

Mi sono soffermato così a lungo sulla figura di Zavattini perchè oggi è indubbiamente centrale nel nostro movimento cinematografico, perchè in essa abbiamo il nostro maggior tentativo intellettuale — dove in altri predomina la sensibilità che può essere anche geniale — e perchè, soprattutto, tolta al suo discorso in questi ultimi tempi di continuo ripetutosi, quasi a tenacemente inculcare certe posizioni, una certa superficie compiaciuta, in esso c'è una sostanza che forse porge il segreto della situazione.

La poetica di Zavattini è del tutto personale — come è già stato osservato — e sarebbe puerile farne un'estetica. Le sue esposizioni sono curiose e interessanti a leggersi, ma in definitiva non contano se non in quanto suffragate o meno dai fatti. Il suo mondo poetico stesso, abbiamo visto, ha trovato una determinata espressione storica solo in quanto ha potuto oltrepassare la ristrettezza di visuale di un'esperienza personale, e questo, come si è visto, soprattutto attraverso l'interpretazione di De Sica. Direi perfino che il suo richiamo al neorealismo non ha che un senso relativo, in quanto le scuole artistiche in sè e per sè, non sono che etichette messe dal di fuori, e raggruppare sotto un unico denominatore i registi italiani di questo dopoguerra, mi sembra da un punto di vista rigorosamente estetico, senza senso. Il termine può servire solo a determinare una fase storica: e non si possono delineare princìpi e norme in questo campo. L'arte fa spesso lo scherzo di prodursi con una realtà che è ben diversa dai propositi. Le opere contrad-

dicono quasi sempre le dichiarazioni dei loro autori, in quanto prodotto di fattori spesso inconscii e che non padroneggiamo. Ma c'è in Zavattini fortunatamente ben più di questo, ed ecco perchè egli esercita un influsso tra i maggiori nel film italiano. Al fondo delle ambiguità e dei compiacimenti che abbiamo prima denunciato, resta una sincera ed insopprimile coscienza etica, parla attraverso di lui la voce degli uomini che soffrono e che aspirano con tutto l'animo, ma invano, a liberarsi dallo stato d'oppressione spirituale in cui vivono. Bisogna andare, come Zavattini ha detto, verso la vita dell'uomo che lavora e che molto spesso non ha né pane né tetto. E' ben poco distante da noi, ma in verità, spesso un abisso di classe ce ne separa. Basta avvicinarsi all'esistenza di questi uomini, per capire che il solo nostro compito è di operare per essi, per il loro bene, come uno di loro. Non è certo detto che a questo modo si possa fare dell'arte: e del resto quale sarà il modo? Nessuno lo potrà mai dire a priori. Ma è certo che anzitutto occorre dare una struttura etica all'esistenza e non deflettere. Esaminare quindi le questioni concrete e quotidiane, la questione religiosa, la questione della famiglia, la questione dello Stato, la questione del lavoro, col solo proposito di prospettarne la vera situazione. E' vero che le difficoltà sono molteplici, e diciamo pure sempre più gravi: ma occorre riflettere che di sacrifici è sempre intessuta anche la vita quotidiana dell'uomo comune: e che non si ha nessun diritto a vivere meglio di lui.

L'arte del cinema, per quanti sacrifici ci imponga, è sempre in posizione di privilegio, sia economico che di attenzione pubblica, rispetto a qualsiasi altra arte, come ancora di più rispetto al lavoro normale: quindi ha doveri ben maggiori. Ma da tutto questo siamo ben lontani nel film italiano 1953. Da spettatore normale, debbo constatare un lento, ma inesorabile declino della nostra arte cinematografica. Le coscienze hanno sempre più facilmente ceduto, il prodotto è sempre più povero di contenuto umano. Nel miglior dei casi ci si rifugia nell'estetismo, o in un gradevole colorito di costume. Complesse sono le ragioni storiche di questo cedimento: ma la causa principale va ricercata nelle stanchezze dei nostri più maturi registi, e nella sconcertante passività morale della generazione che li segue. Gli alibi sono numerosi, e li conosciamo tutti. A questi alibi si aggiunge il fatto che si tenta in ogni modo di dare a taluni film, con facili complicità, significati e valori espressivi che non hanno, di mascherare la loro povertà spirituale con i loro facili successi, di far loro assumere un peso culturale che assolutamente non possiedono. La cruda verità è che domina ormai il più immediato adattamento alle asprezze della situazione pratica attuale, e che le coscienze sono vuote, come sono vuoti i copioni. Se ad Amidei ed a Zavattini abbiamo dovuto le opere e le fedeli rievocazioni di un'epoca, a chi dovremo quelle del presente? Mi auguro, anzi sono certo, che il loro lavoro sia tutt'altro che vicino all'esaurirsi, ma mi auguro soprattutto che il loro esempio e il loro insegnamento siano compresi e siano sviluppati da nuovi autori del film nella migliore accezione, e che un prossimo convegno sul neo-realismo ci presenti non una scelta del passato, ma opere nuove, di questo passato degne continuatrici.

Vito Pandolfi

Una lettera

3 dicembre 1953

Cari amici del Convegno di Parma,

sto volando sopra l'Europa e non mi è facile tracciare brevemente le linee di quello che avrebbe potuto essere il mio intervento nell'interessante convegno di Parma. Ma voglio fare arrivare a tutti voi almeno una parola di solidarietà e di alta stima e fare qualche commento personale su questo incontro dal quale sono forzatamente assente.

Questo convegno è molto importante e tempestivo ed è importante che si intitoli al cinema neorealista. Invece di tentare una definizione estetica del neorealismo, via lunga che diventa facilmente sterile, io cercherei, nel convegno, di stabilirne la qualità direi « umana ».

Se si vuol definirlo, il neorealismo, cominciamo col ricavarne il significato per negazione: non è conformista, non è confessionale, non è razzista, non è nazionalista sciovinista, non è fascista, non è politico nel senso gretto della « propaganda »; è quindi un atteggiamento umano e morale che costituisce la sua buona radice, quello della sincerità e della coscienza di esercitare, coll'attività artistica, una funzione responsabile verso la società. Ecco perchè davanti al neorealismo si alzano tanti nemici! Ecco perchè si tenta invano di definirlo il cinema dei « panni sporchi », ecco perchè si invoca la fantasia come una liberazione dal « piatto documento ». Ma, come ho detto a Perugia tre anni fa, che con i mezzi di Meliès si può benissimo essere realisti, giacchè non è un modo di espressione o delle regole di stile che cerchiamo in questo cinema, nel nostro cinema, ma l'atteggiamento dell'autore nell'atto della creazione e la conquista di una nuova coscienza responsabile.

Per questo cinema il pubblico cresce ogni giorno, ma poichè la nostra lotta dopo le premesse teoriche, si sposta subito sul piano economico, bisogna che il nostro pubblico diventi ancora più numeroso. Il numero dei biglietti venduti determina la qualità del cinema che i produttori possono scegliere. E poi le opache censure di tutto il mondo vogliono vivere quietamente, senza « grane ».

E' necessario dunque allargare le simpatie che già ci circondano e ci incoraggiano e cercare alleati ogni giorno, fondare molti cine-clubs dove si faccia amare sempre più al pubblico il buon cinema, rinforzare l'opera e l'azione di quelli già esistenti, e soprattutto essere solidali fra noi nella forma più lata.

Questo cinema italiano vuol dire la verità al mondo e la verità è quel dono pericoloso, raro e grandissimo che stabilisce le migliori amicizie ed è attraverso l'amicizia che si può arrivare alla fratellanza e alla pace.

Queste parole mi sembrano un po' grosse e importanti, ma a 6000 metri, mentre scrivo, anche leggiere e quasi a portata di mano.

Occorre dirle senza paura d'essere retorici, ed è questo il momento giusto.

Vi saluto tutti molto affettuosamente, vostro

Alberto Lattuada

Note

I film, la politica e la censura

« L'Osservatore romano » del 5 *febbraio* 1954 *riporta dalla « Rivista del cinematografo » un articolo nel quale si ritorna sull'argomento del basso livello intellettuale e morale dei film e sulle conseguenze dell'azione esercitata dalla censura. L'estensore dell'articolo polemizza con quanto ebbi a scrivere in proposito nell'editoriale del fascicolo di gennaio di questa stessa rivista, intitolato:* Di chi la colpa?

Premesso, e questo è importante, di concordare sulla povertà del cinema « che sta scivolando sempre più verso l'attrazione da fiera » e sulla denunzia della « valanga di bestialità che finisce per avere le sue ripercussioni anche su quanti tentano di resistere in qualche modo », *l'articolista nega che la parte predominante di questa situazione spetti alla censura, come io ho scritto, e rifiuta una tale asserzione, che sarebbe un comodo* alibi, *confutando i miei argomenti in maniera in vero un po' fiacca e, per dirla in termini contabili, senza « giustificativi ».*

L'esempio da me citato del film Lucrezia Borgia, *« storia truce, sporca e piccante » — e anche su questo l'articolista conviene — è più che valido: la mancanza di accenni ad Alessandro VI e alla vera personalità di Cesare Borgia non sono dei « dettagli insignificanti »; proprio codesta mancanza, dettata, come ha scritto il critico francese di cui ho riportato le precise parole, dalla preoccupazione della censura italiana, spiega perchè il film abbia puntato sullo scandalistico e sulle bellezze della Martin Carol. Senza una tale preoccupazione il regista, uomo indiscutibilmente d'ingegno, avrebbe potuto fare un film serio di indagine storica o, per lo meno, di ricostruzione storica.*

I mezzi adoperati da Alessandro e da Cesare si adeguavano a una politica sulla quale si poteva dare quel giudizio che avrebbe costituito la moralità del film.

L'intervento politico se è la predominante non è la sola causa dell'attuale situazione, d'accordo: io l'ho detto, prima dell'articolo del 20 gennaio 1954 dell'« Osservatore », al Convegno sul neorealismo di Parma, ammonendo che la pressione della censura non doveva costituire un comodo alibi *per quei registi che troppo facilmente hanno rinunziato alle istanze morali del neorealismo, ma ora è proprio il mio contraddittore a voler trovare degli* alibi *per l'intervento* politico *della censura. Dal punto di vista morale non sono, infatti, le autorità e la stampa cattolica a lamentarsi della deprecabile situazione odierna? Con la loro esperienza, che supera il « ventennio », dovrebbero ricordare come tutte le censure comincino con pretesti di ordine morale e finiscano per divenire esclusivamente politiche. Si veda quanto scrive in questo stesso fascicolo Armando Plebe a proposito della censura statale nell'antica Grecia che iniziò con un decreto per cui si proibiva di portare i morti sulle scene e finì, poi, con l'impedire che si parlasse dei vivi: di quelli che, per costituire la classe dominante, non volevano pubbliche critiche.*

Questo è il punto su cui l'articolo della « Rivista del cinematografo » scivola e non dà una risposta.

E' vero o non è vero che contro il film neorealista si sono esercitate pressioni di tutti i generi da parte delle autorità governative, della stampa ufficiosa e di quella più autorevole del mondo cattolico?

L'articolo dell'on. Giulio Andreotti, Sottosegretario allo Spettacolo, che accusava Umberto D. *di essere un film disfattista e denigratorio dell'Italia, articolo per cui De Sica ebbe a dire che cominciava di lì la crisi del neorealismo, è un'invenzione dei « crociati della libertà » o un dato di fatto, importante e significativo?*

Le campagne violente del giornale « Il Tempo », contro il neorealismo, da Miracolo a Milano *ad* Anni facili *sono anch'esse un'invenzione? E non fu proprio il « Quotidiano », giornale, se non erro, dell'Azione Cattolica, a prendersela col successo in Inghilterra di* quei film italiani « comunisti » che esaltano gli stracci e i ladri di biciclette? *E ancora: quali film hanno trovato difficoltà di censura se non quelli che avevano un contenuto sociale, senza*

essere si badi, comunisti, da Il cammino della speranza *ad* Anni facili? *E come mai mentre per i filmetti scollacciati, tipo* Attanasio cavallo vanesio *o* Bellezze in motoscooter, *il Comitato tecnico ha sempre concesso senza difficoltà il premio suppletivo dell'8%, da attribuirsi secondo la legge per « particolari pregi artistici », le contestazioni e difficoltà si sono avute per opere come* Il cammino della speranza, *che solo in appello e dopo una campagna di stampa di denuncia dello scandalo è riuscito ad ottenere tale premio? E ancora, come mai, mentre entrano agevolmente in Italia tutti quei film « bestiali » che spiacciono tanto e giustamente all'« Osservatore », sono fermati dalla censura altri che non offrirebbero il fianco a lagnanze in questo senso? Giacchè dei film sovietici, tutto si potrà dire meno che siano immorali.*

Non è stata la « Costellazione », società, se non erro, presieduta e diretta da esponenti democristiani e di Azione Cattolica, a produrre il film I sette peccati *in cui c'era un episodio di una scurrilità tale che meravigliò molti e fece protestare anche dei sacerdoti? E non è la stessa società, produttrice de* I vinti *di Antonioni, che si è preoccupata di togliere ogni riferimento politico all'episodio italiano facendolo diventare una brutta storia di cronaca nera, priva di qualsiasi moralità? E per fare un esempio recentissimo: non sono i tagli della censura italiana che hanno offuscato il senso morale del film svedese* Ha ballato una sola estate?

A voler seguitare, gli interrogativi pioverebbero fitti come grandine. Perchè sarebbe facile dimostrare con maggior abbondanza di esempi che tutta l'azione governativa degli ultimi cinque anni ha avuto una prevalente preoccupazione di ordine politico. *Quando l'on. Andreotti, difendendo alla Camera la sua azione, sventolava come una bandiera vittoriosa la quota di 130 film annui, raggiunta dalla produzione, faceva soltanto della demagogia perchè una buona percentuale di quei film rientrava nella marea di bestialità che « L'Osservatore Romano » condanna: senza dire che sotto l'aspetto economico circa il 50% dovevano risultare passivi. Preoccupazione* politica *anche questa come quella che ha fatto fallire la realizzazione di film impegnativi a Visconti, De Santis, Zampa e molti altri. Preoccupazione* politica *e non certo di ordine morale e tecnico quella che ha gradualmente messo nelle mani di amici* politici *dei governanti — i quali per la maggior parte hanno dato pessima prova — gli enti, gli istituti, le organizzazioni di cul-*

tura statali e parastatali nel settore cinematografico creando un clima atto a piegare non solo quanti hanno quell'« auri sacra fames » di cui parla a ragione il mio contraddittore (e sono molti aggiungerei), ma anche coloro la cui legittima fame è quella di chi vuole conservare la propria integrità fisica.

Bando ai cavilli e agli alibi: se si vuol essere onesti nella polemica dopo aver detto che la gente di cinema, in gran misura, bada al guadagno e non ha il senso della responsabilità che dovrebbe avere chi si dedica a un'attività così importante da un punto di vista, diciamolo pure, innanzitutto morale, educativo e poi anche artistico, bisogna subito aggiungere che l'azione e la politica governativa anzichè frenarla hanno stimolato questa « auri sacra fames » pur di combattere e scoraggiare quei pochi che han dato al nostro cinema dignità, serietà, moralità, autorità, sia nel campo artistico che in quello critico e culturale.

Lo scrittore della « Rivista del cinematografo » mi rammenta, a titolo polemico sulla mancanza di libertà per il cinema, il « ventennio » e il « massiccio e totalitario intervento dello stato sovietico nel campo cinematografico », ma l'argomento, diciamo meglio la trovata, non è felice. Prima di tutto perchè la politica cinematografica che oggi si fa è molto simile a quella del « ventennio » (la « quota cento » di Pavolini, il premio automatico di Alfieri, la valutazione dei film da un punto di vista politico, le discriminazioni ideologiche operate da quella stessa burocrazia, oggi come allora, preoccupata più di compiacere gli esponenti del partito dominante che di difendere gli obbiettivi interessi della cosa pubblica, ecc. ecc.) e nessuno vuole arrivare al punto di allora in cui film come Ossessione costituivano un fatto eccezionale; secondariamente perchè nell'Unione Sovietica non esiste un massiccio intervento statale per la semplice ragione che quella cinematografia è nazionalizzata, « piccola differenza », piaccia o non piaccia, con la nostra situazione, a discuter la quale occorrerebbe un discorso molto lungo e fuori dall'argomento di questa nota: e ciò è detto da uno che ha sempre giudicato liberamente quei film, rilevandone senza alcuna preoccupazione pregi e difetti e cercando anche, senza limitazioni, di scoprire le cause di quest'ultimi. In fine c'è da ribadire un concetto già espresso da me altre volte: che il cinema rappresenta sempre l'animus dei gruppi dominanti perchè è un fatto collettivo, nazionale e gli artisti per esprimersi hanno bisogno

di chi detiene (e sono proprio quei gruppi) i mezzi di produzione. Dal 1948 *ad oggi, cinque anni di politica « totalitaria e massiccia » democristiana ci hanno, appunto, portato alle conseguenze che « L'Osservatore Romano », la « Rivista del cinematografo » e tutte le persone oneste e benpensanti deplorano.*

Prima di allora altra era l'atmosfera: di certe deplorazioni morali non si avvertiva la necessità quando il nostro cinema produceva i film sulla cui fama ancora oggi vive. Ma per quanto?

Luigi Chiarini

Postilla - In quanto ai « risentimenti » di cui si fa cenno nell'articolo in questione, posso assicurare il mio contraddittore che i casi personali hanno influenza sulle mie idee solo quando cessano di essere personali e diventano esemplificazione, fra le tante, del malcostume politico fin troppo noto e che ha trovata larga applicazione anche nel campo del cinema. Di questo malcostume qui si sono accennate solo le conseguenze strettamente cinematografiche: dei buoni cristiani come i miei avversari dovrebbero dare su di esso un giudizio morale assai più duro del mio, mostrandosi veramente intrepidi nel loro *risentimento* verso tutto il male.

Ma questo è argomento su cui è meglio sorvolare.

I libri

L'universo filmico

Un gruppo di studiosi francesi (1) si è proposto di trattare, con rigore unitario, i problemi espressivi del cinematografo e i suoi mezzi di conoscenza. Il punto di vista vuole essere quello derivante dalla posizione di alcune costanti estetiche accertate col metodo della ricerca psicologico-sperimentale. L'unitarietà della prospettiva dovrebbe essere ottenuta mediante il lavoro in *équipe*, impostato sulla comunicazione reciproca dei risultati e sul dibattito; e assicurata dalla correttezza del patrimonio lessicale adoperato. Occorre quindi che il valore somatico della terminologia sia regolato con chiarezza e reso funzionale dalla continuità e dalla fedeltà dell'uso.

A questo scopo si formano dei neologismi che dovrebbero rendere più rapida e certa la comprensione di alcuni concetti. Etienne Souriau, coordinatore degli studi, ne raccoglie, nella prefazione, il breve elenco: *afilmique,* « esistente indipendentemente da ogni rapporto con l'arte filmica, o senza alcuna destinazione speciale » originalmente riferita al cinematografo; *créatoriel,* ciò che ha il suo essere nel pensiero « sia individuale, sia collettivo (?), dei creatori del film »; *diégétique* (e *diégèse*), tutto ciò che appartiene, nella sua intelligibilità « al racconto, al mondo supposto o proposto dalla finzione del film »; *écranique,* ciò che di fatto appare sullo schermo; *filmographique,* « tutto ciò che può osservarsi sulla pellicola stessa »; *filmophanique,* ogni fatto inerente alla proiezione del film davanti agli spettatori; *profilmique* (opposto ad afilmique), « tutto ciò che esiste in realtà, ma che è particolar-

(1) Henri Agel, Jean Germain, Henri Lemaître, François Guillot-de-Rode, Marie-Thérèse Poncet, Jean-Jacnes Riniéri, Anne Souriau, Etienne Souriau: *L'univers filmique,* Paris, Flammarion, « Bibliotèque d'Esthétique », 1953, in 16° di pp. 210.

mente destinato all'uso filmico »; *spectatoriel*, infine, ciò che ha sede soggettivamente nello spirito dello spettatore.

Alcuni di questi termini non appaiono, dalle definizioni, altrettanto chiari che dagli esempi. Il che ci conferma come una terminologia assume concretezza nel discorso che la sottende, nei suoi predicati, e così il guadagno complessivo di precisazione emerge dal corso dello stesso volume ben più che dalla circoscrizione preliminare di un settore e di una norma d'indagine. E' naturale, poi, che la disciplina di un lavoro comune non basti a produrre, *eo ipso*, un'assoluta convergenza nella concezione; talune diversità di tono, come quella tra la formazione umanistica e filosofica di Henri Lemaître, e la formazione nettamente scientifico-naturalista di Jean Germain, possono essere attutite ma non in tutto superate dalla uniformità del vocabolario.

Souriau riassume, nel capitolo introduttivo (*Les grands caractères de l'univers filmique*), le esperienze e i risultati del lavoro suo e degli altri studiosi. Nel far questo attribuisce rilievo alla soggettività dell'universo filmico intesa nel senso che l'uomo vi è centro e misura di tutte le cose e che egli vi effettua una scelta nella serie caotica degli accadimenti esprimendo la situazione di ognuno difronte a ciò che impone la vita quotidiana. Tale soggettività costituisce il carattere attivo del film, la sua idoneità a governare i mezzi fisici di cui si prevale, e cioè a qualificarli spiritualmente, creando un suo ritmo che non è quello naturale, ma quello dell'arte che ha le sue proporzioni e il suo tempo. Un mondo, scrive Souriau, *incité* e *finalisé*, ma accortamente avverte che non si tratta di una frequenza ricavabile da computi estrinseci, ma di « densità ». Ed è quanto dire espressività, creatività se è vero che in certe sequenze indugianti, in certe prolungate notazioni volumetriche e chiaroscurali, la fluenza temporale potrà presentare una scansione convenzionale e, ciò che più conta, anche interiore, più lenta del così detto tempo reale, ma non per questo saranno meno intensi i suoi motivi formali e meno palpitante la sua sostanza vitale. L'unità temporale del cinematografo, insomma, se suppone una serie di astratti calcoli ritmici presenta anche, corrispettivamente, una latente, ma implicata attitudine a trascendere il loro ambito mensurale nella dimensione del linguaggio: o non si darebbe espressione.

Nel dominio della durata convenzionale, l'osservazione psicosociologica verifica, con indicazione tendenziale pienamente legit-

tima, l'antitesi tra il mondo teatrale (del teatro come racconto, non come spettacolo), con la sua « ipertrofia della parola » che prende corpo nei procedimenti introspettivi, nell'urgenza di dichiarazione degli stati sentimentali, e, quasi per consuetudine, nella trasposizione enfatica di essi su un piano verbalistico e logicizzante; e l'ipertrofia del gesto, l'evidenziazione psicologica di tipo comportamentistico, l'immediata suggestione figurativa, la concentrazione o la riduzione sommaria del tessuto narrativo che sono caratteristiche del procedimento cinematografico. La struttura ritmica del film non è mero frutto delle sequenze dei fotogrammi. I valori fonici e cromatici che vi s'innestano, ne costituiscono, o possono costituire, il supporto e giungere a sintesi con quello che comunemente s'intende per ritmo cinematografico, sì da farsene non tanto annotazione e sottolineatura, quanto forza coesiva, che è ben diverso, a rappresentare una tensione affettiva. Sono questi i casi in cui, come il Ragghianti ha chiarito in modo eccellente, il discorso fisicistico sui mezzi astratti si fa improprio perchè il risultato d'arte, l'immagine e il mezzo dell'espressione si identificano. Lo stesso « onirismo » cinematografico tanto se, su un piano inferiore, sia subito come suggestione praticistica, quanto se appaia come una condizione di incantamento, di contemplazione sensibile che fa tutt'uno, in atto, con le risonanze psichiche indotte da ogni suscitazione lirica e, perciò propedeutiche al giudizio estetico, sono il sintomo di un'azione esercitata sulla coscienza umana.

Ma fino a che punto, e sotto quale aspetto, è nel vero chi asserisce l'oniricità del film? Non occorre dire che solo per uso metaforico si può accostare l'onirismo cinematografico al sogno fisiologico, dal quale si differenzia con una radicalità che non consente assimilazioni in quanto sono in esso fondamentali quei processi di coordinazione raziocinante, sia pure di livello elementare che, al contrario, nel discontinuo insorgere dei simulacri onirici se non vengono del tutto accantonati, sussistono in uno stato di latenza intermittente che conturba l'andamento del dramma e la credibilità degli eventi sognati. Jean-Jaques Riniéri (*L'impression de réalité au cinéma. Les phénomènes de croyance*) rende evidente in che senso sia lecito parlare di una oniricità della dinamica filmica, distinguendo il *mode de croyance* che si manifesta generalmente nello spettatore come assopimento della coscienza riflessa, dalla organizzazione della realtà cinematografica che è razionalizzante e in ciò si oppone non solo all'instabile magma del sogno,

ma alla stessa contraddittorietà e volubilità del mondo « afilmico ». Da parte sua Henri Agel insiste sui fenomeni di recettività dello spettatore (*Activité ou passivité du spectateur*) estendendo il confronto alla mentalità primitiva e infantile per far notare l'incoerenza delle tesi (Duhamel) che inclinano a un'assimilazione semplicistica. In effetti, per Agel, gli oggetti evocati dalle finzioni dello schermo, in tanto assolvono un compito liberatore, in quanto si elevino a simboli, si offrano « comme l'expression imagée et dramatique d'une vérité abstraite » e in ciò operino « l'insertion du spirituel dans le concret », ossia, volgendo in termini nostri, animino di significato i loro contenuti, non consegnandoli alla loro astratta inerzia di oggetti. Agel, convinto estimatore di certi modi dell'irrealismo cinematografico, va tuttavia più in là e ravvisa nei film migliori, specialmente francesi, « une tendance de plus en plus nette à la symbolisation, ou plus simplement à l'expression d'un sens philosophique » (p. 55): ove resta da chiarire cosa sia questo senso filosofico. Infatti, se non pertiene a quella base logica che si può rinvenire in ogni opera perchè necessariamente risulta dalla traduzione in termini razionali del sentimento della vita in essa implicito, pare aver diretto riguardo alle poetiche genericamente simbolistiche di cui Agel è cultore. Esse hanno in comune l'equivoco intellettualistico per cui l'immagine non varrebbe per ciò cui dà figura, ma per la significazione intima, religiosa e vagamente filosofica alla quale rinvia, in virtù di un intreccio di trasposizioni e allusioni. Del pari non persuadono le ragioni che lo studioso dell'« âme » cinematografica adduce per spiegare come, a suo avviso, il cinema « exige la plus forte dépense d'énergie intellectuelle » e che son fatte consistere nella valutazione da fornire di un insieme di elementi (« intelligence du récit, appréciation de l'esthétique du découpage, de la lumière, du décor, audition du dialogue et de la musique, déchiffrement du sens et de la portée de l'oeuvre »): anche qui, o il giudizio critico è un atto organico in cui gli « elementi », in quanto tali, si dissolvono per dar luogo a una valutazione dell'unità stilistica, o non è. Nè può surrogarlo il reperimento, più o meno pretestuoso di una *Lebensanschauung* avulsa dall'espressione, o la rassegna e la partizione analitica in una pluralità di fattori.

Anne Souriau (*Succession et simultanéité dans le film*) intuisce la sostanziale alterità tra il gesto della vita quotidiana e il gesto dell'azione cinematografica. L'aggiunzione di un gesto « indif-

ferente e naturale » conferisce al dramma filmico una « dimensione supplementare » che dà al dialogo l'ampiezza del reale, mentre l'inserirsi dello spettatore nella convenzione filmica è reso possibile da quei « prolungamenti dinamici », da quei sottintesi che « comptent bien autant que ce qu'on voit ».

Molto acute ed esatte la pagine, anch'esse del Riniéri, purtroppo immaturamente scomparso, su *La réversion du temps filmique*, intesa come « la manifestation d'un projet humain fondamental, d'appropriation du temps » (p. 75): in ultima istanza la reversione è la verifica per immagini della storicità presenziale di un tempo perennemente elaborato e ricreato.

Piuttosto ovvie, per la stessa materia presa in considerazione, ma utili per la sistemazione che di essa danno, le comunicazioni della Souriau sulle *Fonctions filmiques des costumes et des décors* e di Marie Thérèse Poncet su *L'imagination cosmique dans le rapport du décor et des costumes*.

Gli scritti di François Guillot-de-Rode (*La dimension sonore*) e di Jean Germain (*La musique et le film*), quest'ultimo spesso strettamente tecnico, non trascurano di mettere in risalto i motivi pratici e le finalità estetiche dei valori del suono. Così quando Guillot-de-Rode sdoppia il procedimento di registrazione e di riproduzione in due campi assai ben definiti, un « domaine réaliste » e un « domaine » puramente strumentale di sostituzione, altro non fa che lumeggiare uno degli aspetti della insufficienza espressiva della pura riproduzione veristica. Nella maggior parte dei casi per attingere una sintesi sonora è necessario sopprimere il « bruitage » reale o integrarlo con un mondo sonoro appositamente costruito. Alla stessa esigenza unitaria sintetica risponde l'opinione di Jean Germain nel proporre una « organisation » musicale che amalgami il complesso plastico-cinetico e « renforce leur assemblage compositionnel en imposant au spectateur une relecture de l'image sur un rhythme musical qui en *détaille* la lecture visuelle » (p. 148). Per questa sua natura di « conditionnement dramatique subi par le spectateur à son insu » la musica nel film non deve acquistare un'autonomia indiscreta ed investire ogni sequenza ed ogni passaggio, ma agire sottilmente come maientica di uno stato d'animo. Solo in alcuni momenti di particolare intensità emotiva o in intermezzi di commento all'azione la « bande son » può arrivare a costituire il canto e l'immagine visiva l'accompagnamento.

Henri Lemaître, nello studio su *L'animation des tableaux et*

les problèmes du film sur l'art parte dall'intuizione esatta del profondo legame che accomuna le tradizionali arti plastico-figurative e il cinema. Da questo angolo di considerazione il film è venuto a trarre in atto con maggiore evidenza di partecipazione quell'animazione simbolica dei quadri che era alla base delle intenzioni descrittive ed evocative dell'arte antica. Segnatamente di quelle figurazioni dei sarcofagi che in Egitto servivano a circondare il defunto di un'ambiente che continuasse per lui il movimento che è indizio di vita. Da queste premesse l'autore è portato a illustrare i rapporti tra pittura e cinematografo sia nel senso delle qualità pittoriche insite alla rappresentazione filmica sia in una valutazione degli imprestiti e delle derivazioni che il cinema ha mutuato dalle grandi scuole pittoriche moderne, soprattutto dalla tecnica e dalla poetica impressionistica, così ricca di fascino per l'interpretazione del mezzo visivo, o dall'espressionismo così carico di volontà di approfondimento e di evocazione.

Occorre però tenere assolutamente distinto il film sull'arte come « critofilm », secondo che suona il preciso neologismo ragghiantiano, dal film d'arte che trae ispirazione e intendimenti espressivi da dipinti o da opere sculturali, architettoniche ecc. (poesia della poesia). Il primo ha un fine critico o pratico e la sua organicità è data non dai fotogrammi, di per sè inerti, ma dal testo che li valorizza nel giudizio storico o nella ricognizione didattica; il secondo è diretto a una finalità estetica, a una condizione lirica che si propone di raggiungere giovandosi di opere preesistenti a fomentare il proprio impulso creativo o utilizzandole quasi contenuti o « personaggi » d'una nuova sintesi espressiva. Ognuno sa, per altro, quanto raramente la seconda delle ipotesi fatte sbocchi in un risultato positivo, pregiudicata com'è da una situazione culturale che il più delle volte rivela un atteggiamento intellettualistico ed estetizzante con gli insuperabili limiti che lo caratterizzano. Tuttavia non è lecito negare a priori, nemmeno in questi casi, la possibilità di un'attuazione poetica. I due piani sono tenuti abbastanza chiaramente distinti anche dal Lemaître il quale ha soprattutto il merito di darci una ricca fenomenologia non del film documentario didattico-critico, ma del film che desume dall'arte i propri motivi tematici.

Allo stesso Lemaître si deve l'esame del fiabesco e del meraviglioso nel cinema (*Fantastique et merveilleux*). L'autore fonda giustamente la disponibilità dello spettatore al meraviglioso nella

semipassività e semiattività della sua attitudine spontanea, cioè nel suo desiderio di lasciarsi convincere ad un assenso di credibilità alle immagini che si susseguono sullo schermo o di abbandonarsi a ciò che, con un termine per noi improprio, è detto « godimento estetico ». A queste due fasi psicologiche dello spettatore rispondono due tipi di meraviglioso: il meraviglioso-illusione e il meraviglioso-rivelazione.

Per ultimo Henri Agel nel discutere la *Finalité poetique du cinéma*, prosegue la sua difesa dell'attività trasfiguratrice propria della poesia. Sappiamo già che il suo concetto, a dire il vero alquanto approssimativo, di trasfigurazione non è coestensivo a quello fornitoci dall'estetica idealistica, in quanto la trasfigurazione di cui parla Agel suppone sempre il rinvio ad una registrazione in chiave simbolico-surrealistica, a una « cifra » interpretativa. Nè è certo soddisfacente la nozione tutta letteraria di poesia da lui proposta e la contrapposizione istituita con la « prosa ». Se però non seguiamo l'autore nel suo misticismo surrealizzante e nei limiti della sua « retorica » non possiamo non essere concordi nell'affermare che l'espressione d'arte consiste non in una consecuzione di immagini cerebralmente congiunte, ma nella loro logica — ossia dalla loro coerenza — lirica, vuoi, nel senso di « une sorte de délire dirigé » (Apollinaire) vuoi, al contrario, come « une extrême condensation verbale, à la façon de Mallarmé ». Sarebbe stato d'altro canto opportuno constatare con esempi efficaci, come si sia realizzato finora, nell'esperienza del film, questo duplice indirizzo della poeticità contemporanea.

Vittorio Stella

I film

I film comici italiani

Anche i nostri film comici — da quelli impostati sugli schemi delle riviste teatrali e quelli di più autonoma ispirazione, escludendo dal novero tutte le opere non congegnate con l'unico scopo di provocare, direttamente e semplicemente, ilarità — sono una manifestazione tipica dell'influenza della mentalità « borghese » sul costume italiano. Ne sono, per essere più precisi, la manifestazione negativa, in contrapposto a quella *parzialmente* positiva rappresentata (ormai la lista si fa lunga) dai film di Antonioni, di Soldati (*La provinciale*, 1952), di Gora (*Febbre di vivere*, 1953). Costituiscono, questi film comici che si è soliti archiviare con quattro parole di disprezzo, la parte più folta — e spettacolarmente più importante — del sottobosco cinematografico italiano. Attentamente analizzato, il fenomeno ci può dare una delle chiavi per comprendere il periodo di transizione (o di decadenza) che sta attraversando l'industria nazionale del film e, in sostanza, la cultura popolare nel nostro paese.

Si fa presto a dire: film come *Era lei che lo voleva* (1953) di Metz e Marchesi, *Attanasio, cavallo vanesio* (1953) di Camillo Mastrocinque, *Siamo tutti inquilini* (1953) e *Un turco napoletano* (1953) di Mario Mattoli hanno lo stesso valore di una speculazione di borsa. Dicendo questo parrebbe che la discussione fosse già chiusa: tali film entrano di diritto nel catalogo delle imprese commerciali, e a nessuno verrà mai in mente di trarre un caso generale dagli episodi minimi della vita della nostra società. In realtà, appena iniziata, poichè se risulta assurdo e sproporzionato valutare l'effetto di una speculazione commerciale sotto la luce della morale o dell'estetica, non è assurdo, ma pertinente al massimo grado, inqua-

drare le singole speculazioni nell'ambito delle tendenze sociali (anche morali, quindi, ed anche estetiche) che le producono e le giustificano. I nostri film comici costituiscono una buona speculazione commerciale perchè agiscono in una sfera che è quella comune alla maggioranza degli spettatori e ne soddisfano alcune fondamentali inclinazioni; e nel soddisfarle, naturalmente, le irrobustiscono e le rendono quasi ineliminabili.

La grossolana comicità di questi film si allea regolarmente con un certo pimento sessuale offerto in un modo che all'esterno può apparire sfacciato (ma solo all'esterno). Comicità e sesso sono due fattori indissolubili, rappresentano la ragione delle stabili fortune dei film di Totò, di Rascel, di Walter Chiari e degli altri. Senonchè, mai la comicità assume aspetti di cruda e feroce caricatura, mai il sesso arriva allo spettatore attraverso forme di vitalità piena ed aperta, e confessata, preferendo le vie di una tortuosa pornografia. La dissimulazione, il sottinteso, la « prudenza » hanno scacciato la vita: comicità e sesso si reggono sulle traballanti grucce della vita riflessa, del ripensamento morboso, dell'onanismo.

Ne consegue una diffusa ipocrisia. L'ipocrisia è la seconda natura del film comico italiano. L'ipocrisia sessuale giunge al punto che le « audacie » dell'abbigliamento femminile abbondano soprattutto nelle opere che intendono essere moralmente edificanti. Di pari passo procede l'ipocrisia comica, che a tutto può riferirsi — alla politica come alla morale, e perfino alla religione — ma che non deve mai oltrepassare i limiti della cosiddetta decenza. Si sfiorano anche i divieti previsti dalle leggi (il nostro paese è assai fornito di leggi su tali materie), ma non li si tocca mai. La strizzatina d'occhio allo spettatore lascia comprendere ciò che non è « lecito » dire.

Tutte queste sono manifestazioni di infantilismo e di paura, la cui causa non è da cercare soltanto nel controllo del censore. La censura è, ad un tempo, conseguenza e causa: agisce in un clima che la favorisce e si ingegna di perpetuare la situazione che ha, insieme, trovato e creato. Quando si dice che essa non è stata spazzata via, o chiusa entro civili argini, perchè la situazione politica non lo ha consentito e non lo consente ancora, si dice una profonda verità, la situazione politica traduce in termini di immediata evidenza lo stato latente nel paese, nel pubblico. Infantilismo e paura. Converrà vedere di che genere di infantilismo e di paura si tratta. L'infantilismo dello spettatore italiano è assai diverso, per esempio,

da quello dello spettatore americano; il suo nucleo non è costituito tanto dall'ammirazione incondizionata per il « meraviglioso » o per l'abnorme o per lo stupefacente in ogni senso (il nostro pubblico non si lascia accalappiare tanto facilmente dal 3D o dalle avventure della fantascienza), quanto da una presunta astuzia che i più fanno passare per una felice caratteristica nazionale mentre non è che una forma più « evoluta » e complicata di dabbenaggine. L'infantilismo del pubblico cinematografico italiano si esprime nella prevenzione contro tutto ciò che abbia le apparenze dell'ingenuità e nel compiacimento per l'« intelligenza » premiata e trionfante: molto fievole è (salvi i casi di qualche scossa violenta che infranga l'apatia generale) la capacità di distinguere, anche se è sempre sveglio uno pseudo spirito critico. La paura fornisce il terreno su cui l'infantilismo attecchisce e dà frutti. Una paura vaga e indefinibile che genera l'opaca noia del conformismo. Da essa nasce il desiderio di evadere, altrettanto vago, e velleitario: quel desiderio che, intendiamoci, non è così semplice e schematico come si vorrebbe far credere e di cui si trova una traccia (citiamo l'esempio per fornire l'indicazione più appropriata senza perderci in lunghi discorsi) nel provincialismo dei « vitelloni ». Siamo in un clima di stanchezza borghese, e amiamo gli eccitanti, i surrogati degli istinti e delle emozioni. Totò e Isa Barzizza, Rascel e Silvana Pampanini servono allo scopo.

I film di Totò, di Rascel, di Walter Chiari, di Fabrizi riempiono come possono il vuoto della rassegnazione. Il pubblico italiano si trova, generalmente, in uno stato di passività che richiede, come indispensabile, la battuta volgare, il lazzo scollacciato, il meschino doppio senso; e nessuno è più bravo dei nostri comici nell'accontentarlo. Le masse popolari sfogano a volte la propria vitalità fuori della cerchia dello spettacolo, in brevi o violente manifestazioni sul piano politico, ma fra le due sfere di interessi — l'attività politica e la condizione di spettatori — non vi è alcun rapporto. V'è anzi una contraddizione profonda, la quale dimostra come sia ancora lontana la maturità che, sola, potrebbe fare del pubblico una forza viva e influente. Si nota un rifiuto sistematico dell'educazione ed una accettazione ad occhi chiusi del « divertimento » in quanto tale, senza problemi. Le stesse masse popolari più attive, al cinema subiscono, secondo la mentalità propria della decadenza borghese. Al cinema sono tutti borghesi, infantili, superficiali. I film comici sono fatti apposta, nascono su questo terreno

e cercano di consolidare la situazione attuale. Agiscono, insomma, su un terreno predisposto, e lo sfruttano secondo la « morale » del commercio, in una società che al commercio è propizia. La premessa di *Un turcò napoletano* è tipica: una madre timorosa chiede ad un amico se può portare il figlio allo spettacolo (« mi hanno detto che si vedono cose non proprio pulite ») e il saggio consigliere risponde che quando si scherza tutto è perdonato, e che ridendo nulla può essere nocivo. E' la legittimazione dell'ipocrisia, il trionfo del « salvare la faccia »: e così si può continuare, accarezzando infantilismo e paura. Questa situazione è ormai stabilizzata. Potrà durare parecchi anni, anche se Totò verrà a noia e gli si sostituiranno altri comici mimicamente meno dotati di lui, anche se la mediocre fantasia degli umoristi si farà sempre più fiacca e se le scollature delle attrici (per qualche imprevedibile, ma non probabile, ritorno di pudore nella censura) si saranno ridotte di superficie. I rapporti di forza tra produttori e pubblico non sembrano destinati a mutare nel prossimo futuro perchè ormai i colpi e i contraccolpi della mentalità borghese hanno perfettamente equilibrato i due settori, rendendoli simili e omogenei. Nella caratterizzazione dei personaggi siamo scesi al livello delle macchiette più innocue ed elementari, quelle che non possono dar fastidio a nessuno e che nello stesso tempo si raccomandano all'attenzione dello spettatore per certe ovvie e collaudate sfumature umoristiche: il portinaio accomodante e il donnaiolo da strapazzo di *Siamo tutti inquilini*, il pugile di *Era lei che lo voleva*, il finto eunuco di *Un turco napoletano*.

V'è qualche ingenuo che proporrebbe un generale sovvertimento ideologico della nostra comicità cinematografica, ma se affidassimo agli ideologi l'incarico di vincere questa « malattia » otterremo l'unico scopo di affrettare la morte delle poche energie ancora esistenti. Gli ideologi non sanno ridere, disgraziatamente. Forse, qui ci occorre solo un po' di umiltà. Basterebbe ricominciare da capo, piano piano, ad intaccare i pilastri della sonnolenza borghese: con una certa dose di caricatura al momento opportuno, nella sede giusta e col tono appropriato. Ci può soccorrere l'esempio dei *Vitelloni* (1953) di Fellini o di *Anni facili* (1953) di Zampa-Brancati. Ma sarà un'impresa molto difficile, perchè la paura del pubblico ha radici profonde, e spesso i registi si accontentano di punzecchiare invece di andare a fondo. Potremmo sbizzarrirci in una sorta di amaro e scettico umorismo, ma già sappiamo che trove-

remo grosse resistenze. *Un turco napoletano* è il più osceno e pornografico film che sia stato prodotto in Italia da parecchi anni, eppure gli spettatori possono continuare a dormire, tranquilli e beati. *I vitelloni*, invece, li muovono spesso all'indignazione. Dicono che quei personaggi sono dei mascalzoni, e non si accorgono di dir questo in uno scatto di autodifesa, giacchè quei personaggi sono loro stessi, gli italiani spettatori. Anche nel *Turco napoletano*, lo spettatore finisce per identificarsi, ma sente subito che nell'allegro personaggio non esistono problemi. Nei *Vitelloni* lo spettatore vede se stesso sotto forma di incosciente e di mascalzone (è l'altra faccia del « turco »), e se ne adonta. Siamo in un tempo di piccole passioni e di accomodamenti quotidiani. Mettere in burletta questa mediocrità è forse l'unico modo per fare un film comico in Italia.

Fernaldo Di Giammatteo

Elementi per una bibliografia ragionata

di Ch. S. Chaplin

Sezione quarta: Note e testimonianze critiche, discussioni e polemiche, notizie, ecc.[1]

95 - Barrault, J. L., *Penultimo mimo*, in « Cinelandia », I, 1, Roma, 20-27 gennaio 1946, pag. 12, 2 ill.

Gatto A., *Dedicato a Charlot*, in « Film d'Oggi », II, 14, Milano, 6 aprile 1946, pag. 3.

Lettera aperta a Ch. sul problema dell'abbandono di Charlot per Verdoux. « L'aver deciso di abbandonare la vostra maschera è segno di quanto vi site deciso a negare ogni aiuto e ogni conforto sentimentale agli uomini che d'ora in poi s'intenderanno soltanto per quanto saranno capaci di giudicarvi e di lasciarvi solo. E' una prova di grande umanità, questa che vi siete impegnato a sostenere: per essa voi uscirete fuori sano e salvo da quelle facili spoglie di « automa dei tempi moderni » e di « dittatore », in cui eravate miseramente finito ad aver bisogno di tutta la vostra abusata complicità per sostenervi. Voi inizierete nelle sale di spettacolo un processo che tutti gli scrittori oggi dovrebbero aprire in nome di una morale certa e obiettiva. Il giorno che sapremo ridere di Hitler e di Caligola, di Landru e di Pétiot come di buffi e incomprensibili mostri, saremo veramente liberati dal male ed essi non potranno attecchire più nella nostra storia ».

97 - V., C. F., (Venegoni, C. F.), *Chaplin*, in « La Cittadella », I, 5, Bergamo, 20 aprile 1946, pag. 3.

A proposito di *Charlot soldato* e del *Monello*, proiettati al Festival « 50 anni di cinema » di Milano. Col primo, dice l'a., Ch., sostenendo una tesi antibellicista, esegue una perfetta satira del mondo militarista e palesa « quel sentimento anarchico e libertario che starà alla base di tutto il (suo) successivo sviluppo »; con *Monello*, Ch., dà inizio ad un processo critico della società contemporanea, parteggiando « per il mondo degli umili che lottano per la libertà assoluta, per la massima indipendenza da ogni violenta coercizione legale, per la difesa della vita semplice e autonoma ».

98 - Berutti, F., *Vizi di Chaplin*, in « Film d'oggi », II, 21, Milano, 25 maggio 1946, pag. 3.

Su certe predilezioni o « lusinghe spettacolari » di Ch., dal « piacere dell'esibizione personale in figura intera » al « congelamento della commozione », con esempi addotti dal *Pellegrino*, *Tempi moderni*, *La moderni*, *La febbre dell'oro* e *Il dittatore*.

99 - Altman, G., *Ces " Charlot " ont trente ans... Mais essayez donc de faire rire comme ca!*, in « L'Ecran Français », IV, 51, Paris, 19 giugno 1946, pag. 8-10, 7 ill.

Osservazioni sul Charlot delle « comiche », in occasione della riedizione di *L'evaso*, *La strada della paura*, *L'emigrante* e *La cura miracolosa*.

(1) Vedi fasc. n. 9, settembre 1953, n. 12, dicembre 1953, n. 1, gennaio 1954 e n. 2, febbraio 1954 di questa stessa rivista.

100 - CORNALI, G., *Non abbandonarci, Charlot!* in «Film d'Oggi» II, 25, Milano, 22 giugno 1946, pag. 6.

Invocazione motivata dalla notizia della messa in lavorazione del *Verdoux*. «In Charlot ci siamo riconosciuti un poco tutti. L'umanità del ventesimo secolo, oppressa, tormentata, delusa, disperata, affannata, ferita, abbandonata, ha avuto in Charlot la sua espressione e la sua consolazione. Vorrei che tutti gli infelici del mondo mandassero una petizione a Mister Chaplin perchè non rinunciasse ad essere Charlot... Il nostro mondo senza Charlot perderebbe di valore, la nostra anima di ostinati romantici non avrebbe più nessun specchio vivente dove contemplarsi, compiangersi, consolarsi. Non possiamo credere che la bomba di Hiroshima abbia mandato in pezzi anche Charlot... ».

101 - CHAVANCE, L., *Le cinéma psycologique ou le film pensant*, in «La Revue Internationale», 6, Paris, giugno-luglio 1946, pag. 583-584.

Contesta che la «scena del colletto da uomo» dell'*Opinione pubblica* abbia valore o significato psicologico, in quanto «nulla ci dice nè del carattere nè della sensibilità dei personaggi»; con essa, Ch. «ha inventato un nuovo mezzo d'espressione», per evitare i rigori della censura, ma non ha sviluppato, dice l'a., psicologismo alcuno.

102 - FRAMA, *Charlie Chaplin regista, attore, musicista ed uomo elegante*, in «Arbiter», XIX, 105, Milano, luglio 1946.

Charlot è «il tipo dello straccione elegante». L'arte di Chaplin... ha saputo ricavare dal confronto uomo-mondo spunti e situazioni di elegante, amara comicità».

103 - CORMAGI, C., *Auri "sacra" fames*, in «Sipario», I, 4, 5, Genova, agosto-settembre 1946, pag. 85.

A proposito della riedizione di *La febbre dell'oro*, viene criticata la colonna sonora, ch'è definita «scipito e insulso commento di parole e di suoni», e cui andrebbe il solo merito di aver riaffermato per contrasto «l'espressività musicale del gesto (di Ch.) secondo le tendenze originarie del cinematografo». Del film è dato giudizio positivo, poichè, dice l'a., «la pena (di Ch.) è ancora la nostra e la nostra sua, perchè egli, cogliendola nel suo significato essenziale, la universalizza nella pura occasione di un fatto», e attinge a una «unità rigorosa», e una «cert'aria simbolica classica». Dello stesso a., cfr. anche, in *Il valore di unità e di espressione nel cinema* («Il Barco», I, 3, Genova, novembre XX), alcune osservazioni sui «finali» di Ch., e in *Corpi umani nel cinema* (ivi, II, 7-8, Genova, marzo-aprile XXI) sul contrasto tra Charlot e «una ineluttabile forza bruta» che, a dire dell'a. gli è avversa.

104 - FLAIANO, E., *Due o tre ottimisti*, in «Film Rivista», III, 17, Firenze, 15 ottobre 1946.

105 - MOFFAT, N., *A' Hollywood, avec Charlie Chaplin*, in «Les Temps Modernes», II, 15, Paris, dicembre 1946, pag. 561-564.

Sulla lavorazione di *Mr. Verdoux* e su una serata di Ch. in casa d'amici.

106 - LEPROHON, P., *Chaplin va-t-il nous livrer le secret de Charlot?*, in «L'Ecran Français», 88, Paris, 4 marzo 1947, pag. 4-5, 3 ill.

Rievocazione dell'infanzia e adolescenza di Ch. a Kennington. Prende lo spunto dall'ipotesi che Ch. faccia un film ispirato a tale periodo della sua vita.

107 - SALEMSON, H., *Monsieur Verdoux, nouveau Landru*, in «L'Ecran Français», 95, Paris, 22 aprile 1947, pag. 3, 3 ill.

Reportage da Hollywood, in occasione della «prima» americana del film, avvenuta la sera dell'11 aprile 1947. E' citata una dichiarazione di Ch.: «Von Clausevitz, il generale tedesco, diceva che la guerra è la continuazione della politica con metodi diversi. Per Verdoux, il delitto è la continuazione degli affari, con metodi diversi». L'a. prevede che il messaggio del film «susciterà le più violente proteste della grande stampa americana, che ogni giorno che passa diventa più sciovinista ed intollerante... ». Chaplin per primo ha, d'altronde, previsto con lucidità le probabili reazioni di una gran parte degli americani: «Dopo questo film mi scacceranno dal paese... ». E' citata

una dichiarazione di Jean Renoir: «E' il più grande film che sia mai stato fatto. Vedendo *Citizen Kane* si poteva staccarsene e osservare: quant'è geniale questo Welles. Dal *Verdoux* non ci si stacca mai e non si dice niente...».

108 - RENOIR, J., *Non, Monsieur Verdoux n'a pas tué Charlie Chaplin*. in «L'Ecran Français», 107, Paris, 15 luglio 1947, pag. 3-4, 4 ill.

Scritto destinato a «Screen Writer» del luglio 1947, e di cui qui è data la trad. francese (una trad. cecoslovacca è: *Chaplin a klasikové*, in «Kino», II, 39, Praha, 1947; una trad. italiana: *Monsieur Verdoux non ha ucciso Charlie Chaplin*, in «Fotogrammi», III, 4, Roma, 27 gennaio 1948, pag. 2, 2 ill.). Renoir trova un'analogia («non la sola») tra Molière e Chaplin, per via dell'accanimento dimostrato da certa critica nei loro confronti. Il parallelo Moliére-Chaplin è condotto seguendo le due biografie, fino ai due «scandali» di *L'école des Femmes* e di *Monsier Verdoux*. Di quest'ultimo, R. dice che se «potevamo immaginare, prima, che le avventure di Charlot si svolgessero in un mondo riservato al cinema, che fossero dei racconti di fate», con il *Verdoux* «non c'è più possibilità di equivocare. Si tratta proprio del nostro tempo, e i problemi posti sullo schermo sono davvero i nostri problemi». Inoltre l'a. dice come, essendo «lettore delle opere di Diderot, di Voltaire e di Beaumarchais», appassionato del XVIII secolo, il cinismo del *Verdoux* gli piaccia particolarmente. «*Monsieur Verdoux* un giorno andrà a collocarsi nella storia tra le creazioni degli artisti che hanno ben meritato dalla nostra civiltà. Avrà il suo posto accanto alle ceramiche di Urbino e ai quadri degl'impressionisti francesi, si porrà tra un racconto di Mark Twain e un minuetto di Lulli».

109 - MOFFAT, N., *Monsieur Verdoux*, in «Les Temps Modernes», II, 22, Paris, luglio 1947, pag. 176-180.

«Con Mr. Verdoux, Chaplin vuol riprodurre, con fedeltà rispetto all'insieme, una biografia, un carattere reale. Deve quindi farci credere ai suoi atti», ma ecco che egli a tratti ridiventa Charlot, «Charlot con tutta la sua fantasia... che balza costantemente dal quadro ristretto ch'è, per lui, Monsieur Verdoux uomo di borsa. Ma ne erompe senza direzione, non guidato, senza mai fondere in una queste due nature, senza dare a Monsieur Verdoux nessun equilibrio interno, senza trovare, insomma, il personaggio nuovo che cercava». L'a. inoltre critica il film a causa del carattere o gratuito o immotivato degli atti del personaggio: «Non hanno altro fondamento che quello d'esser le esperienze di un pazzo o di un avventuriero; non ci viene proposto mai un punto di vista morale, coerente, dell'assassinio. Sicché è difficile criticare la giustizia sociale attraverso la condanna a morte di un individuo siffatto».

110 - INGRAO, P., *Charlot e l'Ovra*, in «l'Unità», Genova, 2 novembre 1947, pag. 3. Sulle persecuzioni di cui Ch. è fatto segno negli Stati Uniti.

111 - MAROTTA, G., *Letterina a Charlot*, in «Omnibus», II, 41, Milano, 8 dicembre 1947.

112 - BAZIN, A., *Défense de "Monsieur Verdoux"*, in «Les Temps Modernes», III, 27, Paris, dicembre 1947, pag. 1115-1122.

Discute l'art. di Nathalie Moffat (cfr. Parte seconda, Sezione quarta, n. 109), alla cui analisi psicologistica del *Verdoux* ne contrappone una mitologistica. Secondo l'a. il film di Ch. «dev'essere giudicato per quel che è: un *mito*, che va ben oltre alle conclusioni che ci si può impegnare a trarre sul piano ideologico, quale esso sia. Verdoux come M. K., è un personaggio posto in certe situazioni. Non deve giustificarsi di alcuna di esse. La sua sola ragione d'essere è l'essere. La sua esistenza estetica è sufficientemente stabilita dal rapporto tra personaggio e situazione, le loro mutue relazioni si affermano come vere. Dico *esteticamente* vere e non moralmente, psicologicamente, sociologicamente o in rapporto a una qualsiasi ideologia: poichè quel ch'è specifico del mito, è la sua autonomia». L'art. analizza poi il film, considerando che «Mr. Verdoux non è altro che, evidentemente, una reincarnazione di Charlot nel suo contrario». Per «purezza e unità» del mito, all'a. *Monsieur Verdoux* pare «l'espressione più perfetta della mitologia chapliniana».

113 - COLPI, H., *Le Cinéma et ses Hommes*, Causse, Graille & Castelnau, Montpéllier, 1947.

A pag. 147-149 breve profilo di Ch., con una citazione da G. Altman: « Chaplin è il solo grande poeta del cinema e il solo testimone permanente dei diritti della giustizia, del sogno e della libertà contro un mondo poliziotto e robot ».

114 - KEIM, J. A., *Un nouvel art: le cinéma sonore*, Albin Michel, Paris, 1947.
E' dato giudizio negativo dell'apporto di Ch. al cinema sonoro: « Charlie Chaplin, che aveva portato l'arte muta al suo più alto punto di perfezione, non ha potuto adattarsi al cinema sonoro ». *Luci della città* e *Tempi moderni* non sarebbero film sonori, ma film muti con accompagnamento musicale.

115 - COCTEAU, J., *Ce soir*, in *Le foyer des artistes*, Plon, Paris, 1947, pag. 82-83.
E' una nota del 15 febbraio 1937, dopo aver visto *Tempi moderni*, « opera degna delle farse di Molière e delle ouvertures di Mozart », in un cinema di provincia, a Montargis. L'a. rievoca il suo incontro con Ch. (cfr. Parte seconda, Sez. quarta, n. 28), osserva che nel film gli attori « esprimono sentimenti complessi con la facilità che avevano gli antichi coreghi ». *Tempi moderni*, con la sua « solitudine e tristezza da *lied* » rammenta all'a. che è opera intimamente collegata ai tempi nostri, tempi nei quali « non appena ci si riposa, non appena si va un poco a zonzo, la sorte subito ci minaccia col dito teso, pallida e terribile, simile al direttore della fabbrica che appare sul muro del gabinetto, nel film ».

116 - POZNER, V., *Une soirée chez Chaplin... en compagnie de M. Verdoux*, in « L'Ecran Français », VI, 134, Paris, 20 gennaio 1948, pag. 12, 1 ill.
Impressioni e ricordi dell'a. all'indomani di un incontro con Ch. e dall'aver visto il *Verdoux* appena terminato. « Lavoro a un nuovo film, dice Chaplin. La storia di un uomo politico onesto. Un uomo politico di sinistra ».

117 - BARRAULT, J. L., *Le mine philosophe*, in « Ciné-Club », 4, Paris, gennaio-febbraio 1948, pag. 1.
Estratti di una conferenza tenuta per « Travail et culture ». L'a. parla del valore simbolico della recitazione chapliniana, alla cui origine però sta sempre la vita d'ogni giorno. Ma, più che il poeta moralista, a B. interessa il Ch. attore, che ha trovato il proprio personaggio, e che possiede « un talento mimico la cui gamma si estende dall'immobilità alla danza ». L'a. conclude dicendo che Ch. è, per gli attori, « un esempio di economia. Senza posa c'invita a restar fedeli all'essenza stessa dell'arte drammatica, la quale è interpretazione, ricreazione della vita usando del mezzo fondamentale: l'essere umano. Ma la sua vera grandezza appare evidente a tutti: il suo minimo gesto rivela per intero un cuore ed un pensiero infinitamente fraterni ».

118 - BESSY, M., *Un homme seul*, in « Ciné-Club », 4, Paris, gennaio-febbraio 1948, pag. 3.
Una visita a Ch. all'epoca della lavorazione del *Verdoux*. Sono riportati alcuni pensieri di Ch. sull'assurdo in rapporto all'umano e al comico, e un giudizio sugli hollywoodiani, particolarmente severo.

119 - CHWAT, P., *Monsieur Verdoux, sur une idée de Orson Welles*, in « Ciné-Club », 4, Paris, gennaio-febbraio 1948, pag. 3.
« Anche se per la tecnica differiscono, si scorge, dal riassunto stesso dello scenario, che le personalità di Welles e di Chaplin trovano il loro punto d'unione nel comportamento rispetto alla società, la quale, per quanto concerne Hollywood almeno, li accolse allo stesso modo... il loro non conformismo attirò loro gli stessi odii ». L'a. propone un parallelo Verdoux-Kane: « due aspetti dello stesso problema. Soggetto tabù che ha valso, sia al regista che all'attore, l'odio di Hollywood e degli affaristi americani ».

120 - LE CHANOIS, J. P., *Les plus belles années de sa vie*, in « Ciné-Club », 4, Paris, gennaio-febbraio 1948, pag. 5 e 8.
Ritratto di Ch., con riferimento agli anni d'esordio e formazione, e osservazioni sull'ironia nell'arte chapliniana.

121 - PALIARD, C., *Charlot et l'amour*, in « Ciné-Club », 4, Paris, gennaio-febbraio 1948, pag. 3.

L'amore in Charlot è definito « non passione ma tenerezza profonda che scende sino alle radici della pietà », « nessun romanticismo, ma invece classicismo puro ».

121 - PREVERT, P., *Homme de toutes les couleurs*, in « Ciné-Club », 4, Paris, gennaio-febbraio 1948, pag. 5.

Alcune osservazioni sull'« humour nero » di Ch., con esempi tratti da *La strada della paura*, *La febbre dell'oro* e *Le luci della città*, e digressioni sulle sfumature del comico chapliniano.

123 - TIMMORY, F., *Verdoux vu par ceux qui ont connu Landru*, in « L'Ecran Français », 136, Paris, 3 febbraio 1948, pag. 2-3, 5 ill.

Per il Verdoux, Ch. si è ispirato a Landru, ma il suo film non è una ricostruzione storica. L'a. svolge un'inchiesta presso coloro che conobbero Landru; il commissario che lo arrestò, l'avvocato che lo difese, il giornalista che più davvicino degli altri seguì il processo, le alte personalità dell'amministrazione penitenziaria che ebbero Landrù sotto la loro tutela. I giudizi di costoro sono discordanti, ma risulta che molti sono i tratti in comune tra Landru e Verdoux. Ch. ebbe al riguardo informazioni precise perchè nel 1937 ebbe un incontro col giornalista Geo London « al solo scopo di chiedergli dei dettagli sull'affare Landru ».

124 - VERONESI, G., *L'amabile Barbablu*, in « Il Nuovo Corriere », Firenze, 29 febbraio 1948.

125 - VERONESI, G., *A Parigi braccia aperte per Charlot*, in « Milano-Sera », Milano, 6-7 marzo 1948.

126 - MARCHI, A., *Charlot sulla ghigliottina*, in « La Critica Cinematografica », III, 8, Parma, aprile-maggio 1948, pag. 10.

L'a., direttore della rivista (liberal-longanesiana) svolge alcune considerazioni sulla evoluzione di Charlot da proletario e vagabondo a borghese, e sulla sua morte nei panni di Mr. Verdoux. Il film è interpretato come un nichilistico annichilimento: « Durante tutto il film Charlot, a forza di avvelenare e assassinare, rimane avvelenato esso stesso. Poco a poco demolendo il suo mondo, nel momento stesso che sta per realizzarlo, egli si toglie l'aria d'intorno, rimpicciolisce, così che a un certo momento non c'è più Charlot, non c'è più il vagabondo, non più il proletario, non più il borghese, non v'è più speranza, non più sogni, non più illusioni, non più amore. Non c'è più nulla. Egli stesso si è crudelmente divertito a svenarsi lentamente davanti ai nostri occhi ».

All'art. del Marchi risponde, con una lettera, Gianni Pozzi (*Lettera al direttore: Charlot sulla ghigliottina*, ivi, III, 9, giugno-luglio 1948, pag. 11-12), il quale, pur accettando l'ipotesi che il *Verdoux* sia un'opera limite, ritiene che sia indispensabile « spiegarci come e perchè questo Verdoux, impiegato di banca e assassino di donne, succeda improvvisamente a Charlot », e ritiene che ciò avvenga perchè qui Ch. « si è impegnato più direttamente, di persona, onde il predominare di quella vena di segreta serietà che correva celata al disotto della comicità e di quel malinconico sentimentalismo ». Replica il Marchi sostenendo che « ciò che Charlot ci dice oggi, togliendosi la maschera ed impegnandosi direttamente in un atteggiamento polemico, ce l'aveva già detto prima con un linguaggio tanto più poetico quanto più schivo ».

127 - UNGARETTI, G., *La quadratura del circolo*, in « La critica cinematografica », III, -10-11, Parma, agosto-settembre 1948, pag. 4.

L'a. fa riferimento al suo primo scritto su Ch. (cfr. Parte seconda, Sezione quarta, n. 83), e di fronte al *Verdoux* osserva che « il sentimento tragico della vita e l'insofferenza verso qualsiasi società non costituita volta per volta a capriccio, non è cosa che sia nata in lui (Ch.) con *Monsieur Verdoux*, è cosa del suo temperamento, e s'era naturalmente manifestata subito », ma reitera la sua interpretazione circa il preponderare del valore ritmico in Ch.: « Se quest'uomo, questo diavolo, non possedesse come possiede il dono del ritmo, avrebbe potuto rendere armonioso e accettabile, anzi amrabile, un'opera tutta fatta di squilibri, d'inverosimiglianze, di stridori, com'è *Monsieur Verdoux?* ».

128 - Brunius, J. B., *Monsieur Verdoux encore et toujours aux ordres de l'amour*, in «La Revué du Cinéma», II, 11, Paris, marzo 1948, pag. 29-42, 7 ill.

Il problema posto dal film sarebbe il seguente: «Sono per M. Verdoux o per la società che lo ghigliottina?». L'a. ritiene che Ch. sia ambiguo al riguardo e protesta contro i critici che cercano di dissociare l'«arte» di Ch. dalla sua «filosofia», e protesta contro i critici che cercano di dissociare l'«arte» di Ch. dalla sua filosofia», e sostiene che «Chaplin in *Monsieur Verdoux* non dà né soluzione né conclusione, né una filosofia nel senso vero della parola. Si accontenta di dimostrarvi per assurdo che la *nostra* filosofia, le *nostre* soluzioni, le *nostre* conclusioni, ove se ne spinga a fondo la logica, sono nebulose e insostenibili». Verdoux è Charlot, ma con «la differenza essenziale che Monsieur Verdoux si è ormai convinto che la legge, il disordine e il delitto sono sempre dalla stessa parte della barricata; che, persino, sono complici».

129 - Jacchia, P., *Individuo e società in Chaplin, De Sica e nel realismo americano*, in «Bianco e ero», X, 3, Roma, marzo 1949, pag. 47-50.

Mr. Verdoux è l'opera che «ci appare, vista con immediato riflesso kafkiano, come un processo, un grottesco e terribile precesso metafisico, posto come evento risolutivo, su un piano filosofico, d'una delle più drammatiche crisi della civiltà. E' il processo, paradossale ma definitivo, dell'individualista Charles Spencer Chaplin alla società della libera iniziativa.... Raramente, dopo Kafka, un uomo, estraniato dalla società e poi dall'umanità e ad un tempo drammaticamente, convulsamente partecipe di esse, senza speranza, ha saputo distruggere a tal punto il proprio mondo in sè stesso: figuriamo che non debba essere sprizzata neanche una goccia di sangue, dalla ghigliottina, tanto disumano era l'individuo, socialmente divenuto belva».

130 - Auriol, J. G., e Verdone, M., *La valeur expressive du costume dans le style du film*, in «La Révue du Cinéma», 19-20, Paris, autunno 1949, num. spec. su *L'art du Costume dans le Film.*

Si accenna al costume di Charlot come elemento del suo mito «universalmente importante quanto il personaggio di Don Chisciotte e più grande o più accessibile di quello di Gulliver».

131 - Verdone, M., *Nascita di Charlot*, in *Prima Mostra Retrospettiva del Cinema*, Roma, s. e. ma Cineteca Italiana, 1949, pag. 53-54.

A proposito di *Nascita di Charlot*, antologia a cura di Gianni Comencini e Luigi Rognoni, comprendente brani di film dei periodi Keystone, Essenay, Mutual e First National. Sono citati numerosi esempi a suffragio della tesi del *clownismo* di Charlot: «quella mimica del volto, quei piedi che ricordano *Big Shoots* di Little Tich, quelle danze grottesche, non possono nascere che dall'arte dei *clowns*»; sicchè la nascita di Charlot si identificherebbe nella «nascita del clown, o una delle sue espressioni».

Dello stesso a. cfr. *Nascimento de Charlot*, in *Charles Chaplin*, n. 2 di *Projeçcao*, Clube Portugues de Cinematografia, Portugal, 1949, pag. 34-38.

132 - Brochado, A., *Dos Comédias de Keystone A «Monsieur Verdoux»*, in *Charles Chaplin*, n. 2 di *Projeçcao*, op. cit. pag. 74-77.

133 - Condesso, F., *Jogo do Trágico*, in *Charles Chaplin*, n. 2 di *Projeçcao*, op. cit. pag. 62-66.

134 - Costa, A., *Chaplin entre os pioneiros do cinema americano* e *Charlot-Verdoux*, in *Charles Chaplin*, n.2 di *Projeçcao*, op. cit. pag. 39-49 e 71-73.

135 - De Azevedo, M., *O vagabundo nao quis ser mendigo*, in *Charles Chaplin*, n. 2 di *Projeçcao*, op. cit. pag. 67-70.

136 - Gesta, J., *Um «strangeiro» em Hollywood*, in *Charles Chaplin*, n. 2 di *Projeçcao*, op. cit. pag. 50-53.

137 - Goncalvers Lavrador, F., *Os primeiros filmes de Charlot*, in *Charles Chaplin*, n. 2 di *Projeçcao*, op. cit. pag. 18-32.

138 - Nobre, R., *Breves palavras sobre Chaplin*, in *Charles Chaplin*, n. 2 di *Projeçcao*, op. cit. pag. 9-17, con 1 disegno dell'a.

139 - Ramos Pereira, G., *Transicao para o sonoro*, in *Charles Chaplin*, n. 2 di *Projeçcao*, op. cit. pag. 54-60.

140 - Freddi, L., *Casistica censoria*, in *Il cinema*, vol I, L'Arnia, Roma, 1949, pag. 171-177.

Rapporto della Direzione Generale dello pettacolo al Ministero fascista del 1937 circa *Tempi moderni*. Si tratta in sostanza di un compendio o trascrizione di alcuni articoli apparsi in « Bianco e Nero », nel n. 4 del 30 aprile 1937. La conclusione che l'a. ne trae è che « potrebbe essere non politicamente opportuno proibire un film di Charlot del quale tutti, ormai, hanno sentito parlare, e per il livello artistico del lavoro e per il fatto che nessuna scalfittura può essere procurata dalle frecce di Charlot », e « che il film *Tempi moderni* ha per bersaglio principalmente il mondo americano e ciò esorbita dalle nostre opportunità censorie. Comunque, si resta sempre in attesa delle superiori decisioni ». Tali decisioni erano di competenza di Mussolini, il quale, visto il film, dice l'a., « mi ordinò di concedere il nulla osta », indicandogli come da sopprimere la scena « in cui Charlot carcerato, si ciba involontariamente di cocaina ». L'a. non dice chi abbia ordinato la soppressione, nella edizione italiana di allora, della scena in cui i poliziotti a cavallo si scagliano con inaudita brutalità a manganellare gli operai dimostranti.

141 - Kalatozow, M., *Lizo Gollivuda, Goskinoizdat*, Moskva, 1949.

Sul viaggio compiuto dall'a. a Hollywood. Di Ch. parla nel cap. « Un poco sui registi e gli attori », da pag. 45 a 58.

142 - Paderni, S. e Parri, L., *Charlie Chaplin*, in « Sequenze », II, 5-6, Parma, gennaio-febbraio 1950, pag. 77-79.

Bibliografia chapliniana, comprendente 107 voci.

143 - Verdone, M., *Nascita di Charlot uomo del circo*, in « Ferrania », IV, 2, Milano, febbraio 1950, pag. 19.

Esemplificazione della tesi sostenuta nell'art. *Nascita di Charlot* (cfr. Parte seconda, Sezione quarta, n. 131), con analisi degli elementi che il primo Charlot ha in comune con i clowns tradizionali, Little Tich, « Auguste », ecc. Parte di questo scritto si può leggere anche in « Sequenze », II, 5-6, Parma, gennaio-febbraio 1950, pag. 74-75, al par. *Charlot come « Auguste »* dell'art. *Profili*.

144 - Viazzi, G., *Charlie Chaplin nella critica sovietica*, in « Società », IV, Roma, 1950, pag. 342-348.

Dà notizia dell'art. del Lejtes (cfr. Parte seconda, Sezione seconda, n. 57), citandone in particolar modo i passi relativi alla discussione con Bleiman (cfr. Parte seconda, Sezione seconda, n. 36).

145 - Pistorio, G., *Limiti della polemica chapliniana*, in « Ferrania », IV, 8, Milano, agosto 1950, pag. 24-25, 1 ill.

Discussione delle tesi su Ch. di Eisenstein, Kosinzev, Jutkevic, Bleiman e di Luigi Chiarini. L'a. ritiene che « Charlot (sia) una creatura limitata ad una vita passiva, l'uomo la cui voce, forse, all'inizio sarebbe potuta diventare *vox clamantis in deserto*, ma che ha rinunciato a gridare con quella voce, convinto del bel principio dell'inutilità di ogni sforzo, che viene allora messo in opera soltanto per generosità, per ricchezza ». In un successivo art. (*Chaplin di se stesso*, ivi, V, 3, Milano, marzo 1951, pag. 31-32), l'a. riferisce sugli scritti chapliniani pubblicati in appendice al volume *La figura e l'arte di Charlie Chaplin* (cfr. Parte prima, n. 21).

146 - Castello, G. C., *Dieci anni di cinema americano*, 1939-1949, in « Bianco e Nero », XI, 12, Roma, dicembre 1950, pag. 6-52.

Da pag. 42 a 43, analisi di *Il dittatore* e di *Monsieur Verdoux*. Del primo si rivendica, oltre all'importanza del tema e della posizione assunta da Ch., « la dovizia di

fantasia comica e deformatrice» e «l'impiego consapevolissimo del sonoro». Il *Verdoux* «costituisce una denuncia desolata e violenta; e di una tale assoluta negatività nelle conclusioni che a Chaplin, per l'ulteriore prosecuzione della propria attività, si presenta il rischio di doversi muovere entro un vicolo cieco, a meno di non trovare la forza di ricominciare da capo» (ciononostante, all'a. pare che nel finale del film vi sia «un Chaplin più fermo e solenne», che «quando Verdoux si avvia alla ghigliottina ci si rende conto di come un autentico brivido tragico passi per la prima volta, forse, entro una pagina chapliniana, e come questo possa dunque preludere ad un fecondo riavvio, ad onta delle caratteristiche di involuzione, che l'opera nel suo complesso denuncia»).

147 - Taylor, D., *A Picturial History of the Movies*, Simon and Schuster, New York, 1950.
Atlante fotografico, con brevi accenni esplicativi. Di Ch. sono citati, a pag. 41, *Caught in a Cabaret* e *Between Showers*, a pag. 42, *Tillie's Punctured Romance*, a pag. 74, *L'emigrante*, a pag. 80, *La strada della paura*, a pag. 111, *Il monello*, a pag. 168-169, *La febbre dell'oro*, a pag. 208, *Circo*, a pag. 245, *Luci della città*, a pag. 289, *Tempi moderni, a pag.* 331-332, *Il dittatore*.

148 - Lanocita, A., *Cinema, fabbrica di sogni*, Signorelli, Milano, 1950.
In questo libro dedicato ai ragazzi, il quarto capitolo è intitolato «Allegria, ecco Charlot!». *La febbre dell'oro*, *Circo* e *Le luci della città* sono per l'a. i capolavori di Ch. Poi, con *Tempi moderni* e *Monsieur Verdoux*, «i film di Charlot si fanno amari e polemici: egli è divenuto sardonico, irride la società borghese e la catechizza, con asprezza», onde all'a. pare «il miglior Charlot appartenga, ormai, al passato».

149 - Larsen, E., *Spotlight on Film*, Max Parrish, London, 1950.
Da pag. 40 a 42 e da 60 a 62,su Ch. del periodo muto; da pag. 106 a 109, sul periodo sonoro.

150 - Viazzi, G., *Il «Tartufo» fa paura ai capitalisti dell'America*, in «l'Unità», Milano, 25 febbraio 1951, pag. 3.
Sulla condizione di Ch. nel cinema americano, e sul fatto che un suo progetto per un film sul problema dei negri negli Stati Uniti, nonchè il progetto di una versione del moliériano *Tartufo*, siano incorsi nel veto dei distributori, i quali hanno annunciato che, ove Ch. avesse realizzato tali film, essi lo avrebbero boicottato nei cinema da loro controllati, cioè nel 75 per cento delle sale dell'intero circuito americano.
Un'eco di tale notizia è anche in «L'Ecran Français», IX, 293, Paris, 27 febbraio 1951, pag. 2.

151 - Bergut, B., e Tacchella J., Ch., *Charlie Chaplin, vagabond au coeur meurtri, a enfin trouvé la jeune fille douce de ses films*, in «L'Ecran Français», IX, 295, Paris, 13 marzo 1951, pag. 10-11, 7 ill.
Breve cronistoria della vita privata e delle donne di Ch., messe a confronto con gli ideali femminili dei suoi film.

152 - Tacchella, J. *Ch., Chaplin "traitre á l'Amerique chrétienne"!*, in «L'Ecran Français», IX, 298, Paris, 3 aprile 1951, pag. 3.
Ch. non si recherà a girare *Limelight* in Inghilterra a causa delle noie che si cerca di creargli circa il suo ritorno negli Stati Uniti (a questo riguardo, cfr. dello stesso a., *Charlie Chaplin prisonnier?*, in «L'Ecran Français», VIII, 281, Paris, 6 dicembre 1950, pag. 16). Lloyd T. Binford, censore di Memphis negli S. U. ha proibito la ripresa di *Luci della città* «a causa della reputazione di Chaplin». Anni prima lo stesso B. aveva già proibito il *Verdoux* sostenendo che «Chaplin è, per l'America cristiana, un traditore, un nemico della decenza, della virtù, del matrimonio e della Pietà».

153 - Cartier, R., *Charlot cerca la Duse*, in «L'Europeo», VII, 25, Milano, 17 giugno 1951, pag. 8-9, 9 ill.
Attacco a Ch. «Contro Charlie Chaplin l'America ha sopratutto due motivi di risentimento, che fanno passabilmente a pugni tra loro. Gli si rimprovera in primo luogo

di essere una vergogna nazionale; in secondo luogo, di non essersi mai fatto cittadino americano». «L'accusa di essere un comunista ha fatto fischiare spesso gli orecchi di Chaplin. Finora non se ne è data a sostegno la minima prova formale. Chaplin non è e non è forse mai stato comunista, nel senso del membro del partito con tanto di tessera in tasca. I suoi amici dicono «E' un individualista ad oltranza», altri lo definiscono anarchico del tipo cerebrale. Sotto certi aspetti, questa seconda è una definizione inaccettabile. Chaplin non è un anarchico. Non è neppure comunista, ma rosso sì. La sua posizione, dal '19 in poi, è sempre stata di simpatia cieca e sistematica per la Russia sovietica. Non è cosa importantissima in sé. Le idee politiche di questo clown di genio sono corte ed insipide. La troppa stima in sé che è effetto fatale di un successo pari al suo, lo ha buttato nella fossa comune degli artisti: nella fissazione dottrinaria e nella predicazione». Secondo l'a., *Tempi moderni* sarebbe film «schiacciante e noioso», *Il dittatore* «un altro film sbagliato», *Monsieur Verdaux* «un altro fallimento» nonchè «un monumento di noia». E' ricordato che dopo il *Verdoux*, film vietato in diverse città americane, «il rappresentante Rankin e il senatore Langer chiesero l'espulsione dell'autore». L'articolo termina sostenendo che «i precedenti e gli indizi attuali sono contro *Limelight* e il suo autore».

154 - Boussinot, R.,*Contre le muselière du fascisme*: *Vive Charlie Chaplin et le droit d'avoir des idées!*, in «L'Ecran Français», IX, 310, Paris, 19 giugno 1951, pag. 3.
Energica difesa di Ch. contro gli attacchi della stampa reazionaria francese (tra gli altri, di Claude Mauriac e Henry Magnan), e contro l'articolo di Raymond Cartier apparso nel n. 116 di «Paris-Match» (cfr. Parte seconda, Sezione quarta, n. 153). Intervengono successivamente diverse personalità del cinema francese con dichiarazioni di simpatia e ammirazione per Ch., e la rivista le pubblica in apposita rubrica intitolata *Vive Charlie Chaplin!* Nel n. 312 (3 luglio), le dichiarazioni di Gérard Philipe, Noel-Noel, Pierre Laroche, Claude Autant-Lara, Henry Calef; nel n. 313 (10 luglio), quelle di René Clair e Henri Decoin; nel n. 314 (17 luglio), una di Marcel Blistène, nel n. 316 (31 luglio), una di Jean Cocteau.

155 - Saladini, E., *La strada di Chaplin*, in «Filmcritica», II, 6-7, Roma, giugno-luglio 1951, pag. 41-45, 1 ill.
Esposizione della parabola chapliniana, dalle prime comiche ai più recenti film, con particolare riferimento a *Tempi moderni*, al *Dittatore* e al *Verdoux*.

156 - Todd, A., *From Chaplin to Kelly*, in «Theatre Arts», vol. XXXV, 8, New York, agosto 1951, pag. 50, 88-91.
Su Ch. come ballerino e coreografo, con citazione di alcuni giudizi di Martha Graham e W. C. Fields.

157 - Baldelli, P., *Lettura del personaggio*, in «Cinema», n. s. IV, 66, Milano, 15 luglio 1951, pag. 5-7, 3 ill., e IV, 67, Milano, 1 agosto 1951, pag. 29-31, 5 ill.
Fa riferimento al saggio del Chiarini (cfr. Parte seconda, Sezione seconda, n. 50), osservando che ne risulterebbe «una dicotomia, un po' romanzata», «una vanificazione, di tipo-idealistico crociano, dell'intero ambiente storico su cui sorge l'opera di Chaplin, e della dialettica (che non è ancora poesia ma su cui sorge la poesia) con la quale potentemente quest'opera si articola»; rivendica il valore poetico del *Verdoux*, pur ammettendo, rispetto ai film precedenti, «una diversità di qualità, di conclusione poetica nella struttura del film»; il finale riscatterebbe «la non convincente prestazione complessiva». L'a. giunge a conclusioni opposte a quelle del Chiarini: sarebbe l'intrusione di Charlot nel film, l'elemento negativo: «pesa sul film un difetto nella coerenza stilistica e nella unità nel senso che la solennità e la tensione aspra della mutata tematica mal sopportano la farsa le fumisterie del «clown», le «gags», la pantomima, le movenze del vecchio Charlot. Ciò che stride nel film non è il materiale di recente elaborazione, ma il sedimento, la sopravvivenza di Charlot che inceppa la narrazione».

158 - Poujade, R., *Lettre de Béotie*, in «Raccords», II, 9, Paris, autunno 1951, pag. 18-21.
Ripresa, in tono minimo e senza eco, degli attaccha Ch. sulla falsariga dei Suarès, Souday e Schwob (cfr. Parte seconda, Sezione quarta, n. 10 e 42; Sezione seconda,

n. 13). « Charlie Chaplin non mi piace... Quel che vedo sullo schermo, è un saltimbanco che non fa nulla di sufficientemente grazioso, né di abbastanza destro, né di abbastanza commovente da conquistare la mia simpatia. Nel *Grand Larousse* del 1928 leggo che Charlie Chaplin è « il creatore di un tipo comico nel quale si combinano l'abbrutimento, la malizia, un rassegnato fatalismo, e un poco di malinconia ». Ahimè, nella composizione di questo tipo comico, l'abbrutimento entra in troppo grande parte, per i miei gusti ». « Questo clown dei riflettori dei teatri di posa, l'ho già incontrato. Quelli che hanno visitato *certi ospedali* non oseranno smentirmi. Rimprovero a Chaplin di aver creato un tipo comico che è proprio quello della peggior disgrazia, della peggiore miseria umana ». « Non rimprovero al signor Chaplin di aver fatto film buoni o cattivi. Gli rimprovero soltanto di esistere. E' con Charlot che ce l'ho ».

L'ammirazione manifestata nei riguardi di Ch. dagli intellettuali negli anni '20 è spiegata come sintomo di una malattia romantica che, a dire dell'a., imperversava in quel dopoguerra.

159 - GATTO, A., *Il nostro Charlot*, in « Cinematografo », I, 1, Roma, novembre 1951, pag. 24-25.

In occasione di una proiezione estiva all'Arena di Milano del *Verdoux*, divagazioni in gergo ermetico: « Il cinema per Charlot nasce a questo punto, è il diagramma di un ritmo, il ritratto di un'ombra che si scompone per estreme trasparenze restando opaca come la nebbia e attingendo, sempre estranea a sé, l'ultima radiosità del proprio squallore », ecc.

160 - CLAIR, R. *Réflexion faite*, Gallimard, Paris, 1951.

Nel corso di queste « note per una storia dell'arte cinematografica dal 1920 al 1950 » frequenti accenni a Ch. Da pag. 80 ad 82 è riprodotta una critica dell'a. a *L'opinione pubblica*, del maggio 1924. Dice Clair che « questo film non è un dramma minuziosamente combinato, ma un susseguirsi di quadri umani. Più che la verosimiglianza di certi fatti, ci interessa la verità psicologica; qui essa appare sotto una luce implacabile » (il che gli ricorda Stendhal); inoltre ne sottolinea l'assenza di tecnicismo: « Chaplin ci ha ricordato che la forma non è tutto ». Segue un commento dello stesso Clair, del 1950, che conferma il giudizio precedente, e a quello di Stendhal aggiunge il nome di Tolstoi, poichè « questi personaggi non possono essere giudicati secondo la morale convenzionale ». Poi a pag. 117, su *Un giorno di vacanza*, sulla tecnica del comico, sul « senso del cinema » chapliniano; a pag. 121, la riconferma del giudizio precedentemente espresso su *Luci della città*.

161 - LANOCITA, A., *I dieci anni felici di Charlot uomo solo*, in *Mostra Retrospettiva del Cinema*, s. e. ma Cineteca Italiana, Milano, 1951, pag. 73-75.

Commento a *Charlot soldato* e al *Circo*. Circa il primo, l'a. sostiene che era, nel 1918, rispetto alla guerra, soltanto « non pro »; *Il circo* sarebbe « praticamente un'antologia di motivi già sfruttati » ma « interessa appunto in quanto riassume lo Charlot meglio ispirato e lo porta, per spirituale maturità e per progresso tecnico, alle conseguenze estreme ». Poi « il melodrammatico *City Lights*, il polemico *Modern Times*, il satirico *Great Dictator*, sopratutto l'involuto *Monsieur Verdoux*, in cui Charlot si fa tribuno », segnano secondo l'a., « le tappe di un declino, di un'atrofia, di una vociferazione geniale ma convulsa ».

162 - MISKIN, L., *Chaplin*, in « Sequence », n. 14, London, 1952, pag. 3.

Ritratto chapliniano ad acquarello, riprodotto in bianco e nero.

163 - COCTEAU, J., PICASSO, P., COLETTE, LEGER, F., ARNOUX, A., *Pourquoi nous aimons Charlot*, in « Les Lettres Françaises-Tous les Arts- L'Ecran Français », IX, 408, Paris, 10 aprile 1952, pag. 12.

Apprezzamenti su Ch., scritti in varie occasioni. Il testo di Cocteau è del 30 marzo 1952, quello di Picasso del 31 marzo 1952, quello di Léger del 2 aprile 1952, quelli di Colette e Arnoux del 1931.

164 - CRANE, H., *Chaplinesque*, in « Cinema », n. s. V. 88, Milano, 15 giugno 1952, pag. 318.

Poesia del 1926; Gian Carlo Pozzi ne dà una traduzione con testo a fronte e dice che il poeta qui « ha inteso soltanto assumere la maschera di Chaplin a simbolo d'un sentimento »; essa inoltre gli sembra abbia « una intensità che non gli pare avesse la " trascrizione " del Saba (cfr. Parte seconda, Sezione quarta, n. 33) anche come vivezza espressiva ».

165 - BARRET, N., *Limelight, Chaplin e il pubblico inglese*, in « Rassegna del Film », I, 8, Torino, novembre 1952, pag. 13-14.
Sull'accoglienza assai favorevole fatta a *Limelight* dal pubblico e dalla stampa inglese. Sono citate le opinioni dei critici del « Times » (« il film è, in sostanza, un trattato sulla concezione umoristica di Chaplin, un'apologia della sua carriera e della sua opera »), del « Daily Herald », del « New Statesman and Nation » e del « Manchester Guardian ».

166 - FENIN, G. N., *Chaplin, Limelight e il pubblico americano*, in « Rassegna del Film », I, 8, Torino, novembre 1952, pag. 11-13.
Sull'accoglienza fatta a *Limelight* dal pubblico e dalla stampa americani. « *Limelight* è passato quasi in secondo piano, come se non interessasse », « secondo una falsariga politica e diffamatoria che ha lasciato allibiti tutti gli osservatori imparziali ». Sono date notizie sulla campagna scatenata contro Ch. dal « Journal American », quotidiano facente parte del gruppo di interessi di W. R. Hearst, e condotta al suo culmine dall'Attorney General Mc Granery con la disposizione di vietare a Ch. il rientro negli Stati Uniti « fino a che non fosse stata ultimata l'inchiesta intesa a stabilire se il rientro stesso (fosse) lecito in base alle nuove leggi federali sulla immigrazione » (cfr. « Daily News » del 18 settembre 1952).

167 - BAZIN, A., *Si Charlot ne meure...*, in « Cahiers du Cinéma », III, 17, Paris, novembre 1952, pag. 2-5, 2 ill.
Digressione su Calvero in rapporto a Charlot e Verdoux. « La creazione del clown Calvero è geniale. Ci costringe ad evocare Charlot e al tempo stesso ci priva di qualsiasi rassomiglianza, poichè nulla nella sua silouhette e ancor meno nel suo genere comico permette la confusione... Mi pare che l'essenziale delle riserve deferenti e ammirative fatte a *Limelight* da una parte della critica, se non dal pubblico, derivi più o meno coscientemente da quest'equivoco, che è all'origine stessa del film... ». L'a. considera *Limelight* un'intrusione dello « stile » nella mitologia chapliniana: « L'episodio realista, il tuffo nel dramma di *Limelight* era indubbiamente necessario affinchè Chaplin si svestisse del doppio mito della sua eterna giovinezza e di Charlot. Charlot è morto ghigliottinato sotto la falsa identità di Verdoux, la vecchiaia di Chaplin è morta alla fine di *Limelight* con Calvero ».
Dello stesso a. cfr. anche *Charlot può morire?*, in « Cinema Nuovo », I, 1, Milano, 15 dicembre 1952, pag. 18, nel quale è anzitutto detto che « E' impossibile astrarre la storia di Calvero dalla mitologia chaplinesca... nel senso di un'autocritica del mito da parte del suo autore », e nel quale vi sono anche osservazioni sulla morte di Calvero posta a raffronto con quella di Moliére.

168 - PANDOLFI, V., *Il suicidio del clown*, in « Cinema Nuovo », I, 1, Milano, 15 dicembre 1952, pag. 13-14, 3 ill.
« *Limelight* sembra essere veramente e tragicamente conclusivo. Il suicidio del clown che non riesce più a far ridere il suo pubblico è, in modo trasparente, il dramma di Charlot davanti al mondo, ossia del mondo dinanzi a se stesso ».

169 - VISCONTI, L., *Lettera a Chaplin*, in « l'Unità », Milano, 19 dicembre 1952, pag. 3.
L'a. porge a Ch., giunto in Italia per la « prima » di *Limelight*, il saluto proprio e quello degli operai, dei contadini e degli intellettuali democratici italiani, ne esprime il ringraziamento per la poesia ch'egli ha loro donato con la sua opera.

170 - MAIAKOVSKIJ, V., *Il cuore di Charlot*, in « l'Unità », Milano, 19 dicembre 1952, pag. 3.
Versione italiana, corredata da un breve cenno di presentazione, di una poesia di Maiakovskij su tema chapliniano e in particolare sul *Monello*, apparsa in origine col titolo *O razvlecenniach Evropy* in « Ogonek », Moskva, febbraio 1924, poi ristampata

col titolo *Kinopovetrie*, in *Kino*, Goskinoizdat, Moskva, 1940, pag. 321-323, e in *Sobranie stihotvorenij*, vol. II, Sovetskij Pisatel, Leningrad, 1950, pag. 183-185, con una nota bibliografica a pag. 522.

171- RENOIR, J., *Temoignage sur " Limelight "*, in « Cahiers du Cinéma », III, 18, Paris, dicembre 1952, pag. 21-22.

« Con *Charlot rincasa tardi* eravamo all'incisione. Con *Limelight* siamo all'affresco. Chaplin ci ha dato molti capolavori, ma è forse la prima volta che ci dà un'opera di forma e di ispirazione perfettamente classica ».

172 - VEDRES, N., *Temoignage sur " Limelight "*, in « Cahiers du Cinéma », III, 18, Paris, dicembre 1952, pag. 22-24.

Con *Limelight* « si è a quel tal punto di condensazione delle sensazioni che fa il quadro », come diceva Matisse. Qui l'humor non è più « gaiezza fatta d'ironia e d'imprevisto », ma davvero *una dimensione supplementare della tragedia* ».

173 - MICHEL, A.,*Temoignage sur " Limelight "*, in « Cahiers du Cinéma », III, 18, Parigi, dicembre 1952, pag. 24.

Secondo l'a. il film, per la sua « insaziabile passione per la vita », andrebbe accostato a *L'étranger* di Albert Camus.

174 - ROUQUIER ,G., *Temoignage sur " Limelight "*, in « Cahiers du Cinéma », III, 18, Paris, dicembre 1952, pag. 25.

Impressioni dopo la « prima » parigina del film, di tono sentimentale ed emotivo.

175 - VERMOREL, C., *Temoignage sur " Limelight "*, in « Cahiers du Cinéma », III, 18, Paris, dicembre 1952, pag. 25-26.

Dopo aver ricordato uno dei suoi primi articoli, *Chaplin poéte lyrique*, l'a. dice che il film « è l'ultima bobina di *Verdoux* sviluppata in dodici o quindici » e che, più che un film è piuttosto « una specie di diario intimo destinato al gran pubblico ».

176 - MITRANI, N., *Temoignage sur " Limelight "*, in « Cahiers du Cinéma », III, 18, Paris, dicembre 1952, pag. 26-28.

Lo sviluppo generale di *Limelight* pone un interrogativo assai grave: per la prima volta Chaplin dubita non di Charlot ma dell'arte stessa, di cui Charlot non è che una espressione ».

177 - LO DUCA, *Temoignage sur " Limelight "*, in « Cahiers du Cinéma », III, 18, dicembre 1952, pag. 28-31.

« *Limelight* è un'autobiografia, più bella, più esaltante, più complessa di una vita reale ».

178 - KAST, P., *Temoignage sur " Limelight "*, in « Cahiers du Cinéma », III, 18, Paris, dicembre 1952, pag. 32-33.

Tratta sopratutto del *Verdoux*, film la cui sottigliezza « mostrava di colpo a tutti quelli che non se n'erano accorti che Chaplin è lo Swift, il Samuel Butler, il Kafka del cinema: *Mr. Verdoux* si collocava agevolmente tra Gulliver e Erewhon, nel grande atto di accusa contro le mistificazioni ».

179 - RICHTER, J. J., *Timoignage sur " Limelight "*, in « Cahiers du Cinéma », III, 18, Paris, dicembre 1952, pag. 33-36.

« Si potrebbe dimostrare che *Limelight* è quasi un *negativo* di melodramma ». Secondo l'a. il film andrebbe accostato al *Fiume* di Renoir: « Renoir, premendo dolcemente i fianchi della realtà, fa scaturire dal *Fiume* la poesia, la pace e la saggezza; Chaplin, da *Limelight*, la bellezza, la grandezza e la verità; cioè la stessa cosa ». Parla poi di un'affinità con *Il diario di un parroco di campagna* di Bresson, per concludere che con questi tre film « il cinema comincia a saper parlare ».

180 - CAU, J., *Le petit Monsieur*, in « Cahiers du Cinéma », III, 18, Paris, dicembre 1952, pag. 37-38.

Ritrattino in occasione di un'intervista, con qualche notazione sul carattere di Ch.

181- Calendoli, G., *Festival di Charlot*, in *Film* 1952, Filmcritica, Roma, 1952, pagine 147-150.

Sui film Mutual *L'astuto commesso*, *Accidenti alle rotelle*, *La strada della paura*, *Il conte*, *L'emigrante*. Secondo l'a. « in queste opere ancora immature ed estemporanee... lo Charlot degli anni venturi, l'acuto ironista della condizione umana, l'implacabile fustigatore dei costumi e il banditore dello scetticismo si intravvedono appena di scorcio. La preoccupazione dominante nell'attore e nel regista è per il momento quella dell'effetto comico », « ma la vera grandezza di Charlot non risiede in questa straordinaria fertilità inventiva; risiede nel fatto che egli sia partito da un linguaggio mimico e comico così prodigioso non per schiuderlo in un giro vizioso di effetti, ma per esprimere negli anni successivi una alta verità umana e poetica. Di questa verità, in alcuni dei film riuniti nel *Festival di Charlot* si scorgono i primi segni... ».

182 - Hendricks, C., *The Sound Track*, in « Films in Rewiew », III, 10, New York, dicembre 1952, pag. 533.

Sul sonoro di *Limelight*, giudizio negativo sulla musica di Ch. L'a. riconosce che il leit-motiv del film esprime compiutamente Chaplin, ma la musica scritta per il balletto gli pare « misera »: « Io credo di non aver mai sentito musica così poco originale. C'è in essa sentimento personale, ma il sentimento personale non è sufficiente per sostituire il significato, che trascende l'artista individuale. Questa musica può interessare chi vi sente Chaplin, ma non avrà alcun potere di attrazione per coloro che sono attratti dalla musica in sé ».

A questa stroncatura replica un lettore, tal A. Rawls Jr., con una lettera (*Limelight's Music*, ivi, IV, New York, febbraio 1953, pag. 108), in cui sostiene che Ch. con la sua musica, non intendeva evidentemente *attrarre* nessuno: « Nessuno analizza i libretti di Wagner per poi dirne che non attireranno mai coloro che sono interessati alla poesia in sé ».

183. An., *Giudizi su « Limelight »*, in « Rinascita », X, I, Roma, gennaio 1953, pag. 53.

Il giudizio sul film di Pietro Ingrao (cfr. Parte seconda, Sezione terza, n. 52), provoca numerose lettere di lettori, una parte dei quali « ritiene che le riserve avanzate da P. I. non siano giuste, perché il film sarebbe da considerare opera d'arte perfetta », e l'altra che invece « avanza riserve e critiche anche più gravi di quelle fatte da P. I. e che toccano la sostanza del lavoro ». Rino Dal Sasso ritiene che « non è sminuire Charlot definirlo per quello che è, e cioè un grande (l'ultimo forse) umanista borghese, l'assertore dei valori che furono propri della borghesia umanistica », Luciano Gruppi trova che, in ultima analisi, il film « giustifica l'accusa di individualismo, cioè di visione dei problemi dell'individuo all'infuori dei rapporti sociali »; Gianfranco Corsini sostiene che « è paradossale affermare che questa sia la più grande opera d'arte del nostro tempo. Più utile è indagare come l'opera è nata, in una atmosfera di pressione politica senza precedenti, dopo che si era scatenato contro il suo autore la più isterica e accesa campagna diffamatoria da parte della classe dirigente americana, in un periodo di psicosi bellica e di isteria antidemocratica. In questo ambiente l'« umanesimo » di *Limelight* è una sfida. Anche se il contenuto di questa sfida è socialmente limitato e incerto, essa rimane un fatto positivo ». La redazione della rivista, nel suo commento, osserva che mentre certi richiami a Shakespeare e a Moliére sono « evidenti e inutili esagerazioni » (per alcune cose sarebbe bastato un richiamo a un buon narratore dell'800 »), ritiene che i giudizi positivi dati siano « pienamente giustificati quando si collochi quest'opera nel mare torbido della corrente produzione cinematografica, sopratutto americana, che ha abituato il pubblico a considerare quasi inevitabili gli orrori e le idiozie più incredibili. Finalmente qui vi è una onesta e pulita e ben raccontata e approfondita vicenda di sentimenti ragionevoli, e gli uomini appaiono degni di simpatia e non già mostri irreali o caricature odiose o festuche travolte dalla sorte o senza speranza », sicché, si conclude, « siamo grati all'artista per questo richiamo alla semplicità e all'umanità dell'arte ».

Su questo problema cfr. anche. Adamoli, C., *Calvero*, in « l'Unità », Genova, 31 dicembre 1952.

184 - Bruno, E., *La speranza e la disperazione nella poesia di Chaplin*, in « Filmcritica », vol. V, 20, gennaio 1953, pag. 3-5.

Ch. è definito «narratore realistico», «il più grande narratore di questa prima metà del secolo, il Balzac contemporaneo», al centro della cui ispirazione starebbero la disperazione e la speranza. *Luci della ribalta* è definito «un appassionato inno di difesa alla vita, all'amore, alla semplicità, all'affetto».

185 - CALENDOLI, G., *Lo spettacolo senza gioia di Calvero*, in «Filmcritica», vol. V, 20, Roma, gennaio 1953, pag. 11-13.
Sulla concezione drammaturgica di Ch., sul suo «rifiuto di ogni lenocinio formale». Secondo l'A. la «paradossale posizione di Chaplin dinanzi allo spettacolo è una delle testimonianze più evidenti della disperazione contemporanea, di quella disperazione che ha portato alla rinascita del relativismo e dell'esistenzialismo».

186. CARDARELLI, V., DELLA VOLPE, G., ROSAI, O., *Testimonianze su Chaplin*, in «Filmcritica», vol. V. 20, Roma, gennaio 1953, pag. 6-8.
Per Vincenzo Cardarelli *Luci della ribalta* è opera «incomprensibile e paradossale nella sua impostazione e nel suo sviluppo» perché «Chaplin è il creatore di Charlot e non può straniarsi dalla sua creatura». Per Galvano della Volpe invece il film «si regge (artisticamente) solo per quel tanto di *forma* (filmica, che riesce a raggiungere (non sempre, certo!)», ma avverte anche che «l'opera di Chaplin, o, se si preferisce, il suo messaggio (artistico) umanitario, non deve farci dimenticare che l'epoca sua è altresì l'epoca di Bertolt Brecht e del suo messaggio (artistico) socialista, rivoluzionario». Per Ottone Rosai, Chaplin «è Uomo», «è assoluto»,, è «più realista del reale» e, con Jouvet e Petrolini, «l'artista più grande comparso in questo tempo».

187 - FRANCIOSA, M., *Charlie, ritratto dell'uomo*, in «Filmcritica», vol. V, 20, Roma, gennaio 1953, pag. 14-16.
«Il personaggio di Charlot è la fotografia nucleare dell'Uomo».

188 - FRATEILI, A., *Un bel racconto*, in «Filmcritica», vol. V, 20, Roma, gennaio 1953, pag. 17-18.
«Il caso di *Limlight* è quello, più unico che raro, d'un racconto cinematografico a cui, se fosse spogliato dalle immagini, resterebbe un valore letterario». «In nessuno dei film di Chaplin come in questo i valori letterari e cinematografici hanno un così perfetto equilibrio».
(Queste osservazioni si trovano anche nell'art. del Frateili *Ritornando su 'Limelight'*, pubblicato da «Il Giornale del Popolo», Bergamo, 1 marzo 1953.

189. SALA, G., *Le «luci» di Chaplin*, in «Bianco e Nero», XIV, I, Roma, gennaio 1953, pag. 36-40.
«Un fascino sconcertante emana da questo Chaplin precristiano».

190. WEINBERG, H. G., *Quasi una «autobiografia»*, in «Bianco e Nero», XIV, I, Roma, gennaio 1953, pag. 41-43.
«*Luci della ribalta* come opera d'arte cinematografica è molto meno interessante di *Luci della Ribalta* come nuovo (e forse conclusivo) capitolo della vita di uno dei più straordinari artisti del secolo».

191. SCIALOJA, T., *Appunti per una interpretazione di Charlot*, in «Bianco e Nero», XXIV, I, Roma, gennaio 1953, pag. 44-54.
«Se un vento rompe, scompone, riduce in briciole, sovrappone uno all'altro i freddi riflessi, i rigidi, incolonnati elenchi di gesti; se un vento spezza quelle impalcature — le maglie, le gabbie invisibili — è quello, è quello il precorrimento della lieve venuta di Charlot. In uno sventolio di candide tende annunciatrici aspiriamo a pieni polmoni una fragranza di follia e di frittura».

192. PELLIZZI, C., *Un pianto che fa ridere*, in «Bianco e Nero», XIV, I, Roma, gennaio 1953, pag. 55-57.
Ch., dice l'a., è artista perché «l'Automa e l'Uomo, nella (sua) migliore opera, giungono a forme così piene e sorprendenti di reciproco intreccio e compenetrazione, da riuscire per noi allarmanti nell'atto stesso che ne ridiamo».

193. VERDONE, M., *Filmografia*, in «Bianco e Nero», XIV, Roma, gennaio 1953, pag. 61-71, 8 ill.
Filmografia basata su quelle del Leprohon (cfr. Parte seconda, Sezione prima,

n. 20) e dell'Huff (cfr. Parte seconda, Sezione quarta, n. 90). Dei titoli dei film in genere è data la traduzione letterale, non il titolo con cui essi uscirono in Italia. Precede una nota biografica.

194. REDI, R., *Bibliografia*, in « Bianco e Nero », XIV, I, Roma, gennaio 1953, pag. 72-77.
Bibliografia chapliniana, comprendente 137 voci.

195. BIANCHI, P., *« Luci della ribalta » di Charles Chaplin*, in « L'Illustrazione Italiana », 80, 1 (4021), Milano, gennaio 1953, pag. 66-67, 3 ill.
« Charles Chaplin non ha perso niente della sua « vis comica », della sua semplicità e chiarezza di esposizione; sa ancora inventare personaggi interessanti... la favola, anche se un tantino melodrammatica, è plausibile, e il « rimpianto del tempo perduto », la Londra del 1914... è poco meno che perfetta. Ma manca al film una cosa importante: un linguaggio moderno, una tecnica più sciolta... Quando un'opera d'arte persuade nei particolari e lascia insoddisfatti nell'insieme, essa è sostanzialmente mancata ».

196. LAMBERT, G., *« The elegant melancholy of twilight »*, in « Sight and Sound », Vol. 22, 3, London, gennaio-marzo 1953, pag. 123-127, 5 ill.
Analisi dei rapporti tematici che intercorrono tra *Luci della ribalta* e le precedenti opere chapliniane. In particolare, l'a. ritiene che *Il monello*, *Le luci della città*, e *Luci della ribalta* siano « variazioni dello stesso tema », ma che « l'unità poetica di *Luci della ribalta* sia assicurata da un profondo, calmo e fatale senso di tristezza ».
Dello stesso a., cfr. una prima impressione del film in *Lettre de Londres*, « Cahiers du Cinéma », III, 17, Paris, novembre 1952, pag. 19-20.

197. EISNER, L., *Chaplin's 'Limelight'*, in « Films in Rewiew », IV, 2, New York, febbraio 1953, pag. 106-108.
Lettera da Parigi, di critica ai sofismi intellettualistici dei critici che non hanno compreso la semplicità e umanità del film, e non ne hanno inteso il classicismo della forma.

198. QUASIMODO, S., *Un poeta di fronte a Chaplin*, in « Cinema Nuovo », II, 5, Milano, 15 febbraio 1953, pag. 105-106.
« La commedia umana di Charlot ha raggiunto a passi inavvertibili la tragedia. E non diremo che da Molière egli sia arrivato a Skakespeare per un esaurirsi o offuscarsi di temi semplici, lineari, ma perché ha seguito la nostra vita di contemporanei dall'adolescenza alla saggezza dell'età alta ».

199. DEL BUONO, O., *Santiago e Calvero*, in « Cinema Nuovo », II, 5, Milano, 15 febbraio 1953, pag. 106.
Sulle somiglianze tra *Luci della ribalta* e *Il vecchio e il mare* di Hemingway, e sul fatto che « Chaplin, come Hemingway, ci incoraggia con questa parabola a lottare ».

NOTA. — Alcune delle voci della presente bibliografia mi sono state comunicate dai Sigg. Corrado Terzi e Irio Fanciulli; del che li ringrazio. Debbo altresì dei ringraziamenti alla « Cineteca Italiana », e ai sigg. Guido Aristarco e Ugo Casiraghi, i quali cortesemente hanno messo a mia disposizione le loro biblioteche e raccolte di materiali.

Glauco Viazzi

FINE

Rassegna bibliografica

CECOSLOVACCHIA

Le Film Tchécoslovaque, VI, 12, décembre 1953, Prague. Qu'y a-t-il de nouveau dans la production des films de long métrage; Otakar Vána: *Le secret du sang;* Les Festivals de l'Amitié; *L'Afrique*, II Partie; L'acteur Jaroslav Vojta; Nouvelles diverses.

Sovétsky film, Rocnik II, Císlo 6, Praha, 1953. N. Cerkasov: Ze zápisku herce (Dalle memorie dell'attore); V. Pudovkin: O tvurcí vychovè (Dell'edificazione creativa); I. Cekin: O novych autorskych zámèrech (I nuovi pensieri dello scrittore); M. Papava: Zkouska casem (Tempi difficili); L. Belovová: Hrdina v zi votea ve scenári (Il personaggio nella vita e nel soggetto); I. Masejev: Pathos komunistické vychovy (Il pathos dell'edificazione comunista); N. Alisovová: Nácrtky místo portrétu (Schizzi anziché ritratti); G. Ajzengerg: O úloze kombinovanych snimku (Sulla funzione delle riprese a effetti speciali); S. Ejzenstejn: Zrození filmu (Nascita del film); D. Scerbakov: Príroduí film (I documentari paesaggistici); S. Komarov: Nové cesty ceskoslovenského filmu (Nuove vie del film cecoslovacco); Bibliografie (bibliografia).

FRANCIA

Positif, tome II, numéro 8, Lyon. Lauriers, Couronnes, Prix-Prix et Consolations; Bernard Chardere: *Crin blanc, La Bergère et le Ramoneur, A noux deux Paris, Le Bon Dieu sans confession;* Guy Jacob: *Le Salaire de la Peur;* Ernst Rehben; Drever poéte tragique du cinéma; Guillaume Apollinaire: Avant le Cinéma; Albert Bolduc: Pour Cécil B. de Mille; René Daumal: «La Grande Beuverie»; J. L. Rieupeyrout: William Wellman ou la probité du western; J. P. Marquet: Sur deux films de Preston Sturges, *Lady Eve* et *Sullivan's Travels;* Hector Williams: *Le Rideau Rouge, Limelight;* Rafael Alberti: Buster Keaton cherche à travers le bois sa fiancée qui est une veritable vaeche; Xavier Tilliette: Notes Bibliographiques: «Dieu au Cinéma», «L'Univers Filmique».

Allegato: E. R.: Carl Dreyer, Filmographic, Notice biographique.

Cahiers du Cinéma, tome V, n. 29, dicembre 1953, Paris. Horace Melon Novel; Pour saleuer Douglas; Jacques Rivette: Rencontre avec Otto Preminger; René Micha: La vérité cinématographique; Cesare Zavattini: Rencontre avec Van Gogh; Lotte H. Eisner: Les affamés du film de qualité; Michel Dorsday: Le voyage allemand; Herman G. Weinberg: Lettre de New York; Jacques Doniol-Valcroze: Le marin de la malchance (*Thérèse Raquin*); Maurice Scherer: Les maitres de l'aventure (*The Big Sky*); Jean-José Richer: L'affaire César (*Julius Caesar*); Jean Domarchi: Une fidélité mal récompensée (*Le Bon Dieu sans Confession*), Jean--José Richer: L'épopée gelée (*Shane*); Jaques Doniol-Valcroze: Caroline Borgia (*Lucrèce Borgia*); C. C. J. D. V., M. T., F. de M., R. L., F. T., A. B., J. R.: Notes sur d'autres films (*The Hitch-Hiker, Geneviève, Lettre ouverte, Cette sacrée famille, Ma vie àmoi, Le Pari Fatal, L'autocar en folie, Scandale à Las Vegas, The Turning Point, Quand tu liras cette lettre, La Dame aux Camélias, The Naked Spid, Let's do it again, Les danseuses du désir, Quo Vadis*);André Rossi: Livres de Cinéma.

GERMANIA

Neue Film Welt, heft 12, 1953, Berlin, DDR. Werner H. Krause: *Ernst Thälmann-sohn seiner klasse;* Filme des neuen China; Jan Kliment: *Das Mädchen Anna;*

A. G.: Frohe Tage für unsere Lamdbevölkerung; sk: *Schiffe stürmen Bastionen;* Heinz Müller: *Reise in die Urzeit;* J. Dressler: *Streichholzballade;* skoi: Mit dem Kinowagen durch das Sowjetland; Dress: Jagd um Sekunden; hkh: Filmstudios Pirna; Leo Menter: *Das kleine und grosse Glück, Der Revisor;* Fred Wilsen: *Segel im Sturm;* Peter Hagen: *Adresse unbekannt;* J. D.: *Leipziger Messe* 1953; Jasper G. Boas: Gaunerstreiche im westdeutschen Filmdschungel; Wir Diskutieren.

ITALIA

Cinema, nuova serie, volume IX, anno VI, fascicolo 123, 15 dicembre 1953, Milano. Formato ridotto; Circoli del cinema; Cinema-gira; Giulio Cesare Castello: Il realismo è vivo; Alfredo Guarini: Il neo realismo è vivo; Giusto Vittorini: Neorealismo nel documentario; Giancarlo Vigorelli: Paragrafi per una « poetica della realtà »; G. Ci: Pochi cineasti alla consegna dei « nastri d'argento »; Intervista a Genina; Claudio Bertieri: Breve storia dei « nastri d'argento »; Giulio Cesare Castello: Film di questi giorni (*L'amore in città,* Miscellanea); Il Postiglione: La Diligenza; Mario Verdone: Cortometraggi: Dall'incoronazione alle fioraie.

Cinema, nuova serie, volume IX, anno VI, fascicolo 124; 30 dicembre 1953, Milano. Formato ridotto; Cinema-gira C.: I due piatti della bilancia; Pio Baldelli: Un neorealismo dolcemente polemico; Pietro Bianchi: Ragazzi e censura; Sergio de Santis: « Why Burstyn was headed for Rome »; Riccardo Redi: Buono o cattivo il vino nuovo?; Giancarlo Tesi: Sempre rosso l'emblema del coraggio?; Circoli del cinema; Roger Manvell: Sullo schermo il diavolo si diverte; Franco Rossetti: Retrospettive: *La Marseillaise;* Giulio Cesare Castello: Film di questi giorni (*Siamo donne, Il tesoro dell'Africa, La passeggiata, Cinema d'altri tempi,* Miscellanea).

Cinema Nuovo, anno II, n. 24, 1 dicembre 1953, Milano. Lettere al direttore; Notizie; Cesare Zavattini: Diario; Cinema Nuovo: Realtà e metafore; Livio Zanetti: Non ha abbandonato i suoi personaggi; Camillo Boito: Dallo scartafaccio segreto della contessa Livia; Luchino Visconti e Suso Cecchi D'Amico: Non dissero solo obbedisco; Gian Carlo Zagni: sulla morte di Aldo l'ultima pagina del diario; Gianni Puccini: Il venticinque luglio del cinema italiano; Giudo Aristarco: Il postino di Cain diventò italiano; Vice: Il mestiere del critico (*Gli uomini che mascalzoni, Il cavaliere della valle solitaria; La sposa sognata, Salomé, Parata di splendore*); Il Nostromo: Colloqui con i lettori.

Cinema Nuovo, anno II, n. 25, 15 dicembre 1953, Milano. Lettere al direttore; Notizie; Cesare Zavattini: Diario; Cinema Nuovo: Cinema e università; Roberto Rebora: Il coraggio della lacrima; Emilio Tadini: Gli apostoli del cattivo gusto; Giulio Mazzocchi: La merce senza volto del cinema italiano; Edgardo Pavesi: Si sono armate di penne d'oca; D. A. Lemmi: Sui marciapiedi di Montmartre gli eredi di Piccolo Cesare; L. Z.: La mostra di Picasso non si ferma a Milano; Ricordo di Aldo: C. R. Aldo: Così vedo i colori; Giancarlo Zagni: Lettera; Luchino Visconti: Lei sarà il mio operatore; Vittorio De Sica: Gli debbo il Miracolo a Milano; Augusto Genina: Rifiutò un film in Egitto; Nino Cristiani e Peppino Rotunno: Non ebbe bisogno di formule; Luigi Chiarini: il Tissé italiano; Vice: Il mestiere del critico (*I gioielli di Madame de..., Arrivò l'alba, La maschera di cera, Lucrezia Borgia, Il più comico spettacolo del mondo*); Vito Pandolfi: L'Incom della televisione; Leo Penna: Segnaliamo ai registi questi romanzi; Franco Zannino: Hanno visto solo l'alluvione; Michele Prisco: Arde sul rogo di Giovanna il Rossellini improvvisatore; Il Nostromo: Colloqui con i lettori.

Cinema Nuovo, anno II, n. 26, 31 dicembre 1953, Milano. Lettere al direttore; Notizie; Tre problemi tre concorsi; Cinema Nuovo: Più che una bandiera; Livio Zanetti: Crescere è difficile; Luigi Chiarini, Carlo Lizzani: Crisi interna? Vito Pandolfi, Giancarlo Vigorelli, Cesare Zavattini: Come il sudore alla pelle; Benedetto Benedetti: Sviluppi del Convegno; l'opinione degli assenti; Valerio Zurlini: Sopraluogo a Sanfrediano; Emilio Tadini: Si schierarono contro le parole; Giusto Vittorini: Tempi nostri senza furto in pasticceria; Callisto Cosulich: Attendono il cavallo di Troia: Giorgio N. Fenin: La paura numero uno; Tullio Kezich: Charles Heston;

Vice: Il mestiere di critico (*Cinema d'altri tempi, Vita inquieta, Tempeste sul Congo, L'incantevole nemica, L'irresistibile Mr. John*); Tom Granich: I cortometraggi; Vito Pandolfi: Monito del presule; T. K.: Copertine; Gerardo Guerrieri: La camera buia; Il Nostromo: Colloqui con i lettori; Indici del secondo volume.

Filmcritica, volume VI, n. 31, dicembre 1953, Roma. Edoardo Bruno: Neorealismo nel film; Umberto Barbaro: Sviluppo del cinema ungherese (II); Mario Orsoni: Appunti su Poggioli; Nicola Ciarletta: Neorealismo; Piero Nelli: La questione del film storico e il neorealismo; Documentazione: Una lettera «vera»; Contributi allo studio del neorealismo: Luciano Cussini: Ancora sul «discorso», Francesco Bolzoni: Cinema e letteratura; Il libro del mese (a cura di Luigi Quattrocchi); Cinema Biblioteca (a cura di Giuseppe Ferrara); Schede critiche (a cura di Rudi Berger: *I gioielli di Madame de..., Le vacanze di M. Hulot*).

Rassegna del Film, anno II, n. 19, novembre-dicembre 1953, Torino. La Rassegna del Film: Premiare gli esercenti; Armando Borrelli: Produttori e pubblico subiscono: tocca ai critici guidare la lotta; Mario Quargnolo: Hollywood anticonformista; Saverio Vollaro: Maniera americana; Franco Zannino: Pietà per i bimbi; Viviana Guerrieri: I gusti delle donne; F. M. De Santis: Censura patriottica contro «Anni facili»; Luciano Saroni: Era in palio a Siena e ora non lo è più; Pier G. Agostini: Critici di tutti i giorni: la Toscana; Guido Gerosa e Raffaele Crovi: Censura e fede cattolica; F. D. G., S. Vollaro, F. Rocco, M. Siniscalco, G. Gerosa, F. Amodei, T. Ranieri: I film (*La maschera di cera, Siamo donne, Mare crudele, Il sole negli occhi, I vitelloni, Un marito per Anna Zaccheo, La lupa, Gelosia, Salto mortale, Traviata '53, I prigionieri della città deserta, Gioventù alla sbarra, Niagara, Nei bassifondi di Los Angeles, Letto matrimoniale, Legione straniera, Anni perduti, Il diario di un condannato, Di notte sulle strade, Un turco napoletano*); F. Rocco: Documentari e realtà: Onestà di una cronaca; Archivio; Enrico Paulucci: Il colore nel film: Una battaglia vinta; E. G. Laura: Il passo ridotto: Gli italiani si fanno malamente sconfiggere all'estero.

STATI UNITI D'AMERICA

The Quarterly of Film, Radio and Television, volume VIII, Fall 1953, number I, Berkeley and Los Angeles. William E. Jordan: Norman Mc Laren: His Career and Thechniques, Gerard Prathley: The National Film Board; Dallas W. Smythe: Portrait of an Art-Theater Audience; Dorothy B. Jones: William Faulkner: Novel into Film; Jonh Harrington Smith: Oscar Wilde's *Earnest* in Film; Howard A. Burton: *High Noon*: Everyman Rides Again; William M. Shull: *The Ancient Mariner*: Translating with Film; Earl Leslie Griggs: *The Ancient Mariner*: The Film Seen and Heard; Franklin Fearing: A Bibliographiy for the Quarter.

Films in Review, volume IV, number 10, december 1953, New York. George Mitchell: Lon Chaney; James E. Davis: The Only Dynamic Art; William K. Everson: Movie Titles; Reggie Hurd Jr.: Re-Issues; College Courses on Film-Making: At UCLA (Irving Pichel), At USC (Malvin Wald); Herman G. Weinberg: Coffee, Brandy and Cygars: XIV; Henry Hart: *Hot Blood;* N. Hope Wilson: *Genevieve;* Robert Kass: *Kiss me Kate;* Miscellaneous Reviews; List of Recommended Movies; The Sound Track; Book Revews: Victor Volmar: The Technique or Film Editing; Frank Daugherty: A Tree is a Tree; Marylin Adams: The Oliviers; Gerard D. Mc Donald: A Pictorial History of the Silent Screen; Herman G. Weinberg: Theatre-Film; Letters.

UNGHERIA

Bulletin de la Cinématographie Hongroise, n. 35, Budapest. Sándor Petöfi: Raz de marée, République; Kálmán Nádasdy: Le film historique en couleurs *Raz de marée;* Barnabás Hegyi: (Mon) travail dans *Raz de marées;* Lajos Básti: (Le) role de Kossuth; Zoltán Makláry: Le role du général Bem; Tivadar Márk: Quelques dessins de costumes pour *Raz de marée;* Violetta Ferrari: Le personnage de Júlia Szendrey dans *Raz de marée;* Le personagge de Gyurka Hajdu dans le film *Raz de marée.*

UNIONE DELLE REPUBBLICHE SOCIALISTE SOVIETICHE

Iskusstvo Kino, n. 12, dekabr' 1953, Moskva. Literaturnyi scenarij (soggetti): K. Badigin, V. Kreps: Studenoe more (Mare ghiacciato); Teoria i istoria kino (Teoria e storia del cinema): N. Morozova: Prikliucenskij fil'm (Il film avventuroso); N. Zuravlev: Iarce propagandirovat' dostizeniia sel' skochozia jstvennoj nauki i peredovogo opyta (Propagandare meglio i successi della scienza e della prassi d'avanguardia agricola!); Molodye aktery kino (Giovani attori cinematografici): B. L'vov-Anochin: Dostizeniia i oscibki aktrisy (Successi ed errori dell'attrice); E. Kul' ganek: O tvorceskoj iniciative aktera (Dell'iniziativa creatrice dell'attore); Tvorceskaia tribuna (Tribuna creativa): V. Muradeli: Kompositor i fil'm (Compositore e film); Voprosy kinodramaturgii (Problemi di drammaturgia cinematografica): E. Gabrilovic: O vvnutrennem mire geroia (Del mondo interiore del personaggio); B. Makarcev: Neispol' zovannyi zanr (Un genere trascurato); V scenarnych otdelach kinostudij (Nel reparto soggetti dei teatri di posa); Za rubezom (All'estero): A. Braginskij. Anglinskaia kinematografiia segodnia (Il cinema inglese oggi).

Miscellanea

Umberto Barbaro — Il realismo non è una tendenza dell'arte, ma l'arte stessa: esso fiorisce quando si afferma una civiltà nuova, ed ha il compito di darle autorità e di rafforzarla. In quei fortunati periodi anche l'estetica e la filosofia in genere, adempiendo allo stesso compito, teorizzano un'arte di idee e di pratica finalità. Quando, invece, un ciclo storico sta per esaurirsi, quando la classe egemonica è in decadenza ed in crisi, e la struttura sociale scricchiola e sta per schiantarsi, sorgono ideologie che tendono a distogliere dalla realtà e dalla comprensione della realtà: forme di pseudo-arte irrealistiche, formalistiche, calligrafiche, ermetiste e così via; ed estetiche e filosofiche che le giustificano affermando la purezza dell'arte, l'arte fine a se stessa, e la soggettività, ed addirittura l'inesistenza, del mondo reale In quei periodi l'arte, il realismo che si oppone a questi suoi più o meno abili e raffinati surrogati, ha un contenuto critico, di insofferenza e di rivolta, e per dispiegarsi e protendersi verso un futuro migliore è costretta a forme dissimulate, rievocazioni storiche o favole, che, per il loro contenuto ideale, conservano intatto il loro valore, la loro essenza realistica. Il neorealismo del cinema italiano nasce dopo una lunga gestazione: il primo impulso gli venne dalle suggestioni dei film e delle teorie del cinema sovietico; un impulso che, non potendo esplicarsi, si volse alla teoria ed alla storia, riscoprendo e rivalutando una tradizione di sano realismo cinematografico italiano, che risale a « Sperduti nel buio » (1913); da qui la sua denominazione di « neorealismo », e da qui la « forma nazionale », che è una delle sue migliori caratteristiche. Nella raggiunta unità nazionale, nella guerra di liberazione, forse il più alto momento di tutta la storia italiana, sono nate, come creazione collettiva, opere altissime, il cui valore, col passare degli anni appare sempre più grande: « Roma città aperta », « Paisà », « Il sole sorge ancora », « Caccia tragica », « Ladri di biciclette », « Miracolo a Milano ». L'arresto del magnifico slancio di rinnovamento, che varie vicende hanno imposto al nostro Paese, ha determinato anche un clima difficile per l'arte in genere, e, in particolare, per l'arte del film, che più di ogni altra è soggetta al denaro e condizionata dalla situazione sociale. Così il realismo è oggi combattuto nei modi più vari: con una guerra dichiarata, con una imitazione delle sue forme esteriori, unita alla sostituzione della sua ideologia progressiva con ideologie retrive e reazionarie e, più insidiosamente, qualificando ogni film di realismo e contrabbandando, sotto questa mentita etichetta, i formalismi più vuoti e il naturalismo più stomachevole. E' combattuto predicando quella « oggettività » che, atteggiandosi speciosamente a indifferenza al bene ed al male, al brutto ed al bello, crede di nascondere il suo vergognoso parteggiare per il male, la sua sconcia esaltazione dell'erotismo esasperato e della violenza. Sarà necessaria molta vigilanza, molta fermezza ed inflessibilità morale, nei cineasti italiani, per salvare la propria arte e la propria dignità umana.

Ben Hecht — Come scrittore io mi occupo non della produzione, ma della sostanza dei film. Vista sotto questo aspetto, ammiro moltissimo la nuova produzione neorealista italiana. Ma sono anche alquanto preoccupato, perchè mi pare che la produzione italiana non sia più al livello artistico sul quale si trovava quattro o cinque anni or sono. Ho l'impressione che gli interessi finanziari dei produttori o dei banchieri stiano per prendere il controllo. Questo è un male. Non vorrei che succedesse come in America, dove gli indipendenti sono stati messi fuori gioco, scacciati, e sono stati sostituiti dai banchieri. Questo ha determinato il fallimento della cinematografia americana. Che l'Italia — ha aggiunto Ben Hecht — si guardi da questo pericolo. Fino a quan-

do la strada sarà aperta ai talenti artistici ed alle idee fresche, l'Italia produrrà film che varrà la pena di andare a vedere.

André Cayatte — Il cinema è solo uomini che si esprimono: un mezzo di espressione che vale nella misura e nel modo in cui gli uomini se ne servono. Quindi, io posso ammirare questi ultimi, ma non so nè posso dire cosa sia il neorealismo. Ammiro, come uomini e cineasti, dei realizzatori magnifici quali un De Sica, un Rossellini, ed anzi considero che la Francia e l'Italia siano i due paesi che hanno il più grande avvenire nel cinema, perchè esso lascia molto posto agli autori ed agli uomini. Non so cosa voglia dire « neorealismo », ma penso che, in un certo senso, Renoir, Duvivier e Carné realizzarono, prima della guerra, parecchi noti film che potrebbero dirsi neo-realisti.

Edward Dmytryk — Desidero inviare il mio saluto, esprimere la mia ammirazione per gli uomini e per le donne che hanno creato il movimento neorealista. Esso è alla base della nuova produzione cinematografica italiana, fermamente insediata in prima linea nella produzione mondiale. Il fatto che questa cinematografia abbia potuto raggiungere tale posizione in così breve tempo è prova della sua magnifica vitalità. Come spettatore e competente di cinematografia ammiro la forza e l'onestà con la quale il film neorealista italiano rappresenta una cultura ed una tradizione alquanto diversa da quella del cinema americano. Come regista di Hollywood io lo apprezzo come un competitore, un competitore così irruento che esso necessariamente smuoverà l'industria di Hollywood dalle rotaie del convenzionalismo: un competitore che inevitabilmente, attraverso il suo continuo sviluppo, condurrà ad un sensibile miglioramento della qualità della produzione cinematografia mondiale.

Giuseppe De Santis — Io ritengo che per il neorealismo non è possibile mantenere e sviluppare le formidabili premesse dei primi anni dopo la caduta del fascismo se non in un clima di libertà assoluta per l'artista, Ciò va detto e ripetuto: tale condizione non sussiste, oggi, interamente. Da anni si discute di « crisi del neorealismo »; c'è perfino chi, interessatamente, ne va preconizzando la fine immatura; ma raramente viene messa in luce questa che è l'unica vera caura di una temporanea stagnazione, una causa che viene imposta dall'esterno e non è scaturita dall'interno del nostro cinema migliore, il quale è restato sostanzialmente, malgrado tutti i tentativi di soffocarne la voce, sano, vivo, pronto a cogliere sempre i suggerimenti della realtà italiana. Può darsi che, così dicendo, io appaia un semplicista, potrò sembrare insensibile a certe sottili distinzioni filosofiche ed estetiche. Ma io credo che l'arte realistica nella letteratura, nella pittura ed, oggi, nel cinema (arte nata vari secoli prima del 1945, attraverso il maturarsi della coscienza umana), potrebbe avere fine in due soli casi: con la fine degli artisti, o con quella della realtà. Entrambe queste eventualità mi sembrano un po' assurde. In un solo caso si può arrestare lo sviluppo dell'arte realistica (arrestare, non uccidere), ed è quello attuale: l'essenza, più o meno completa, della libertà di pensiero e di indagine per gli artisti. Nella storia dell'arte, specialmente qui in Italia, non è il primo caso, nè la prima volta che ciò si verifica. Ciò che importa però è che in questi anni di solo parziale attività creativa, alcune idee si siano chiarite, e ciò che prima era aspirazione istintiva sia oggi divenuto coscienza teorica.

Carlo Levi — Eccezionale è l'importanza della corrente neorealistica, che, negli anni del dopoguerra, ha sospinto la cinematografia, non solo italiana, ma di tutto il mondo, su strade nuove, liberandola dai vecchi schemi. Con un'azione parallela a quella esercitata dalla migliore letteratura e pittura del dopoguerra, il neorealismo ha portato alla scoperta di nuovi valori, non solo sul piano artistico, ma anche su quello sociale in senso lato. Esso ha permesso infatti di penetrare, come mai prima d'ora, gli strati popolari della nazione italiana e di rivelare cose nuove o mal conosciute; di realizzare, insomma, una nuova unità tra l'arte e la vita del Paese. E' necessario che l'esperienza neorealistica — del resto appena agli inizi — esca dall'attuale fase di relativa stasi, per riprendere il suo cammino. Il pericolo di una cristallizzazione in formule statiche e ripetute esiste anche per il neorealismo, come per tutti i movimenti intimamente vitali. In alcune opere minori della scuola neorealista questa involuzione si è rivelata abbastanza chiaramente. E' necessario inve-

ce procedere oltre, per giungere ad ulteriori sviluppi e approfondimenti, per toccare quel realismo più profondo che solo in alcuni momenti è stato raggiunto dal nostro cinema.

Oltre a questo pericolo interno, esiste, per il neorealismo, un pericolo esterno costituito dalla censura e dalla tendenza ad una produzione commercialistica.

G. W. Pabst — Non è facile dare così su due piedi un giudizio sul complesso fenomeno del neorealismo. Mi pare che sia sempre il caso di pensare che lo stile è una facciata, che dipende da circostanze, mezzi, possibilità di fare qualcosa. Il neorealismo, quale si è sviluppato in Italia, è legato direttamente alla guerra ed al popolo italiano. Ci si è accorti ad un certo punto che il popolo stesso, il paese, recitavano con noi. Ma quello che a me interessa soprattutto è sottolineare la necessità che ha ogni film, e non solo neorealista, di essere umano, di cercare sempre l'immediato colloquio con il pubblico. Il potere creatore del cinema è l'umanità. Cambiate l'abito, e vi resterà sempre l'uomo. Non è a caso che io sia in Italia — ha continuato Pabst. Qui c'è una cosa molto grande ed è appunto l'Italia. L'Italia con il neorealismo ha gettato un ponte tra il vecchio ed il nuovo nel cinema. Questo è il punto di partenza per nuove mete. E' qui, nella terra classica di ieri, e nella terra moderna di domani, che si trova il punto di incontro per un nuovo, fruttuoso lavoro ».

Charles Spaak — Non c'è realismo in arte e non ce ne sarà mai. Poichè la funzione stessa dell'arte è di trasformare la verità quotidiana. Tutto è interpretazione, stilizzazione, scoperta infine ed espressione di un sentimento personale. Non è che in apparenza, ed in maniera molto sommaria, secondo l'oggetto o il motivo che serve da punto di partenza, che l'ispirazione può essere detta realista o poetica. « Ladri di biciclette », definito capolavoro del cinema realista, può essere considerato il capolavoro del cinema poetico.

Luchino Visconti — Nella mia personale esperienza di regista la ricerca di una verace documentazione della realtà che si sostituisse al convenzionale posticcio ha soddisfatto il bisogno di una libera creazione artistica, in un momento in cui il cinema doveva attenersi ad un ricettario al quale lo stesso pubblico aveva finito con l'assuefarsi. Per tutti i registi che hanno seguito questa strada si è trattato di soddisfare ad un'esistenza del genere. Ma anche superato un certo periodo, che ebbe come espressioni più note la magniloquenza, il titanismo, ed un certo storicismo, rimane l'esigenza avvertita anche da strati sempre più larghi di pubblico, che rigettano il cinema come mezzo di passatempo o di cosidetta evasione. Penso che il neorealismo non sia una rigida forma stilistica legata alle contingenze di un determinato periodo, bensì l'inizio dell'evoluzione del cinema, come fatto d'arte, su un piano di sempre più approfondito accostamento alla vita nelle sue varie istanze e di una sempre più approfondita conoscenza della realtà umana.

Luigi Zampa — Il neorealismo, nato per il confluire di tre circostanze (libertà di espressione permessa dalla fine del fascismo, esperienze vive offerte dalla drammatica realtà della guerra e del dopoguerra, e mancanza di teatri di posa — conseguente necessità di portare la macchina da presa nella strada), è, nella sua essenza, un nuovo modo di raccontare, liberamente, una realtà viva. Il cinema neorealista, pertanto, potrà subire trasformazioni determinate dal gusto, dalla fantasia, o dalla sensibilità dei diversi autori; ma non sarà più possibile tornare indietro, raccontare convenzionalmente storie altrettanto convenzionali. Questo nuovo modo di raccontare ha influito notevolmente anche sul cinema americano, che ha portato anch'esso la macchina da presa nelle strade, tra la folla, presentandoci, in alcuni film (Giorni perduti, La città nuda, ecc.) una New York nuova, viva e reale, ben diversa da quella costruita nei teatri di posa che ci ammannivano le vecchie pellicole hollywoodiane. Il neorealismo si è trovato di fronte un ostacolo: la censura. La libertà d'espressione è invece un fattore fondamentale del suo sviluppo.

PRECISAZIONE

Nel fascicolo scorso, n. 2, febbraio 1954, e precisamente nella lettera di Libero Solaroli su il Comitato tecnico e i premi è contenuto un errore che lo stesso Solaroli ci prega di correggere e nel quale è incorso per un'informazione sbagliata. Infatti il film *Maracatumba* non ha avuto il premio del 18 % come erroneamente è affermato nella lettera. Questa precisazione, per dovere di esattezza, non incide naturalmente sulle considerazioni svolte dal Solaroli riguardo al modo con cui vengono devoluti i premi dal Comitato tecnico. (*n. d. r.*).

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Autorizzazione Tribunale di Roma N. 2689 del 24-4-52

« Stab. I. G. E. I. » — Roma - Via S. Dorotea, 6 - Marzo 1954